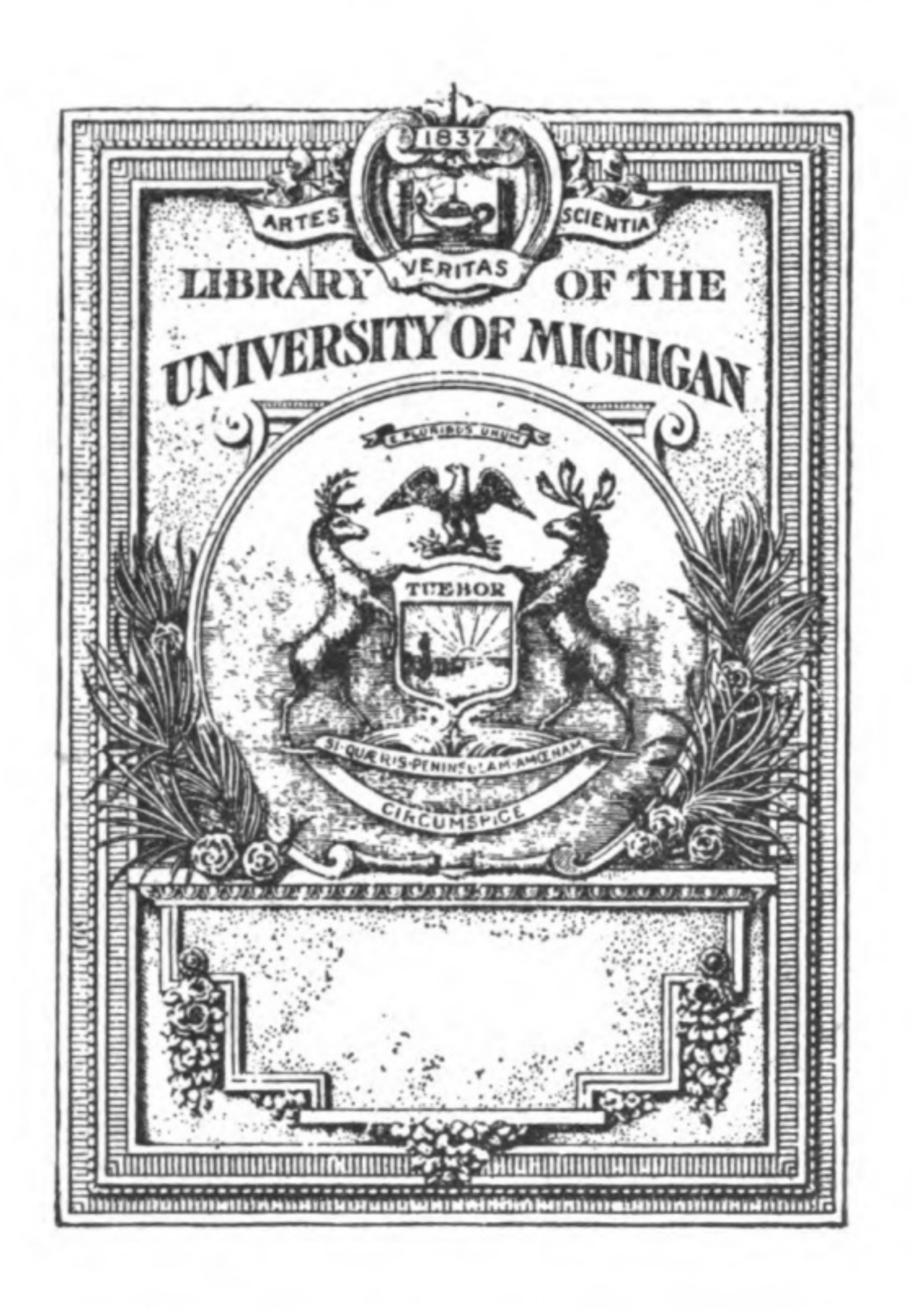

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

PALAESTRA 105.
UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,
herausgegeben von
Alois Brandl, Gustav Roethe und **† Erich Schmidt.**

Jean Pauls Titan.

Untersuchungen über Entstehung, Ideengehalt und Form des Romans.

Von

Prof. Dr. Richard Rohde.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER
G. m. b. H.
1920.



Meiner lieben Frau Martha
gewidmet





Inhalt.




Vorwort.

Seit Fr. Th. Vischer 1873 in seinen „Kritischen Gängen“ den ersten Anstoß zum systematischen wissenschaftlichen Studium Jean Pauls gab, ist das Interesse für den lange Zeit wenig beachteten Humoristen beständig gewachsen. Die literarische Stellung des Tübinger Ästhetikers und die Art, wie er seine Anregung gegeben hatte, bewirkten jedoch, daß die nun einsetzende Spezialforschung zunächst in schroff einseitiger Weise vom philosophischen Standpunkt ausging und daß insbesondere das Werk, das nach seines Verfassers Plan das eigentlich grundlegende werden sollte, Paul Nerrlichs 1889 entstandenes Buch über Jean Pauls Leben und Werke, seinem Wesen nach eigentlich weniger eine Biographie des Dichters ist, als eine Verherrlichung des Hegelianismus und eine Betrachtung unseres Humoristen unter dem Gesichtswinkel dieser Philosophie. Die Verdienste, die sich Nerrlich um die Jean Paul-Forschung erworben hat, sollen damit nicht bestritten werden. Aber die eigentliche wissenschaftliche Bearbeitung der Probleme, die uns die Beschäftigung mit dieser eigentümlichen Dichterpersönlichkeit stellt, begann erst in unserem Jahrhundert. Im Sinne unseres Altmeisters Scherer haben besonders Schneider, Freye und Berend den Weg exakter historischer Forschung betreten, um so endlich zu einer objektiven Würdigung Jean Pauls zu gelangen. Bei dieser Klärung mitzuwirken, ist auch der Zweck der vorliegenden Untersuchung über den „Titan“.

Da der Ausbruch des Weltkrieges meinen im Herbst 1913 begonnenen — oder eigentlich nach langer Pause wieder aufgenommenen Vorarbeiten ein jähes Ziel setzte, kann ich erst jetzt die Resultate meiner Untersuchungen



der Öffentlichkeit übergeben. Ich benutze diese Gelegenheit, um Herrn Geh. Regierungsrat Gustav Roethe für mannigfache Anregung und Förderung meinen Dank auszusprechen. Ferner danke ich der Generaldirektion der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin und der Direktion der Handschriftenabteilung für die Bereitwilligkeit, mir den handschriftlichen Nachlaß des Dichters zugänglich zu machen.

Vor hundertsiebenundzwanzig Jahren, am 31. Dezember 1792, setzte Jean Paul die Feder an, um das Studienheft zu beginnen, das er „Genie“ betitelte und das die ersten Anfänge des großen, etwa zehn Jahre später beendeten Romans enthält. Ernst genug werden seine Gedanken an diesem Silvestertage gewesen sein. Das Jahr ging zu Ende, in dem nach Goethes Seherwort eine neue Epoche der Weltgeschichte begonnen hatte. Sicherlich noch ernster sind die Gedanken, die uns heute bewegen. Mit der eigentlichen Hauptperson des Titan wünschten wir, daß „der Erzengel Michael eine legio fulminatrix gegen das gemeine Wesen errichtete und dem Pöbelaufgebot den Riesenkrieg ankündigte“. Möchte der Geist Jean Pauls, wie er in seinem Hauptwerk lebt, zur deutschen Wiedergeburt sein Teil beitragen!

Hannover, im Februar 1920.

Richard Rohde.



Der „Titan“ ist Jean Pauls Hauptwerk. Im Mittelpunkt seines Schaffens steht dieser groß angelegte Bildungsroman, die Sonne — wie ihn der Dichter einst einfach betiteln wollte — deren Licht wir in der Morgendämmerung der Erstlingswerke ahnen, und die ihre Strahlen weit hinaussendet bis in das Abenddunkel der Altersdichtung.

Merkwürdig, wie einfach die Entwicklung einer so bizarr erscheinenden Dichterpersönlichkeit, wie Jean Paul es ist, sich im Grunde gestaltet hat. Als er einsah, daß seine Satiren ihm keine literarischen Lorbeeren eintrugen, und 1791 neue Wege einschlug, begann die eigentliche, bis 1804 dauernde Schaffensperiode, deren Doppelprogramm schon jetzt mit der „Unsichtbaren Loge“ und dem „Wuz“ festgelegt wurde. Von den zwei Linien, in denen sich fortan Jean Pauls Entwicklung bewegte, interessiert uns hier natürlich nur die der großen Romane. Unter ihnen nimmt „Hesperus“ eine Sonderstellung ein. In diesem „Tragelaphen“, der zum ersten Mal die erstaunt-spöttischen Blicke der Weimarer Dioskuren auf den mit einem Schlage berühmt Gewordenen richtete, hat er sein eigenstes Wesen offenbart, und keiner kann über Jean Paul urteilen, der dies sonderbare poetische Erzeugnis nicht genau kennt. Gleichwohl bildet der Hesperus, wenn wir prüfen, was der Dichter mit seinen Romanen *wollte*, was ihm als Ziel vorschwebte, eine Episode. Der Name „Biographie“, mit dem Jean Paul seine Romane am liebsten charakterisierte, paßt auf ihn am wenigsten. Zum Entwicklungsroman gehörte für den Schüler Rousseaus das Erziehungsproblem, und so schließt sich der „Titan“ nicht an den „Hesperus“, sondern an die „Unsichtbare Loge“ an, in deren Entstehungszeit seine Anfänge fast zurückreichen.

Trotz des Großen und Schönen, das wir im Titan in reichem Maße finden und das immer wieder die Aufmerksamkeit auf unsern Roman gelenkt hat, bedeutet er doch im Schaffen unseres Dichters einen Ikarusflug und -sturz. Wie er selbst sagt, kehrte er im nächsten Werk mit scharfer Wendung zurück zur Siebenkäs-Fixlein'schen Welt [1]. Können wir ihm aber darin recht geben? Sind die „Flegeljahre“ wirklich einfach eine Rückkehr zum Idyllischen, Holländischen? Die beiden Linien, Roman und Idylle, hatten sich schon einmal berührt, in dem, als Ganzes betrachtet, unerfreulichen Zwitter „Siebenkäs“. Die Flegeljahre nun bedeuten tatsächlich den Versuch, durch eine wirkliche, harmonische Verschmelzung der beiden Dichtungsarten den höchsten, auch mit dem Hauptroman nicht erklommenen Gipfel poetischer Vollendung zu erreichen. Deutlich sieht man an dem Streben nach Maß und Beschränkung, daß der im Titan erkennbare Einfluß Weimars hier noch stärker ist als dort. Dennoch ist auch dieser, mit des Dichters höchster Kraft unternommene Versuch gescheitert, Jean Paul gibt das vergebliche Bemühen, ein poetisches Kunstwerk großen Stils zu schaffen, auf.

Schon bevor und während die Flegeljahre entstanden, hatte er, innerlich zu seinem Hauptwerk und dessen Ideen zurückkehrend, endlich erkannt, wo seine eigentliche Stärke lag.

Es war nicht allein grämliche Verbitterung gegen Goethe gewesen, was den alternden Herder in Jean Pauls Arme führte, sondern innere Wesensgleichheit. Auf dem poetischen Wirken beider lastet im Grunde doch der gleiche Fluch, der Mangel an plastischer Gestaltungskraft. War Herder unproduktiv, so gilt für unseren Dichter das Wort: Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm — zwar nicht sein Leben, aber sein Dichten. Sein rastloses Bemühen, im Titan seinem innersten Wesen Gewalt anzutun

[1] Freye, Jean Pauls Flegeljahre. Berlin 1907 (Palaestra LXI), S. 16 u. 22.

und im Kampf gegen Weimar diesem auch „artistisch“ gewachsen zu sein, das unmutige Abbrechen der als hoffnungslos erkannten Arbeit an den Flegeljahren, seiner künstlerisch reifsten Dichtung — beides zeigt uns, daß er es selbst fühlte: er hatte nicht erreicht, was er wollte. Den Höhepunkt seines literarischen Schaffens — besonders auch in sprachlicher Hinsicht — erstieg er, wie Herder, in seinen theoretischen Werken. Beide stehen im engsten Zusammenhang mit dem Titan, die „Vorschule der Ästhetik“, die in vieler Beziehung eine theoretische Parallele zu ihm bildet[1]), und zum Schluß die „Levana“, von der man in noch höherem Maße dasselbe sagen kann. Dieses Werk — für das auch der Mann Worte so warmer Anerkennung fand, der einst über „die Latten und Pappen, das Geschnitz und die bunte Vergoldung“ des „Chinesen in Rom“ gespottet hatte — bildet den schönen, befriedigenden Abschluß eines vierzehnjährigen, zum größten Teil vergeblich gewesenen Ringens nach Vollendung.

Was nun noch folgt, wird der Jean Paul-Freund mit Vergnügen, der Forscher mit Nutzen lesen, von Bedeutung ist es nicht. Daß die beiden namhafteren Erzählungen der letzten Periode, „Katzenberger“ und „Komet“, als letzte, mattleuchtende Sterne zum Sonnensystem des „Titan“ gehören, ist bekannt. Mir war es jedoch hauptsächlich darum zu tun, vor Beginn meiner Untersuchungen den organischen Zusammenhang des Romans mit den wichtigeren Werken der eigentlichen großen Zeit unseres Dichters in flüchtigen Umrissen zu skizzieren.

[1]) Vgl. hierüber Eduard Berend, Jean Pauls Ästhetik (Munckers „Forschungen“ Bd. 35) S. 46.



ERSTER TEIL.

Die Entstehung des Romans.

1. Kapitel.

Das Studienheft „Genie“.

Der handschriftliche Nachlaß Jean Pauls enthält eine ganze Reihe von mehr oder weniger umfangreichen Heften, die uns über das Wachsen und Werden seines „Haupt- und Kardinal-Romans“ Aufschluß geben. Das älteste von ihnen ist zugleich bei weitem das wichtigste und interessanteste. Im 6. Band der „Wahrheit aus Jean Paul's Leben“ S. 281 ff. hat Förster Auszüge daraus veröffentlicht und Mitteilungen über den Inhalt gemacht, die geeignet sind, falsche Vorstellungen von diesem Heft zu erwecken, und wirklich dazu beigetragen haben, daß die Entwicklungsgeschichte des Romans in wichtigen Fragen schief und unrichtig dargestellt ist. Da auch die Auszüge, die J. Müller [1]) 1897 aus dem Nachlaß gemacht hat, keinerlei Richtigstellungen bringen, ist es notwendig, dies erste Stadium des Romans einer genaueren Prüfung zu unterziehen, um ein möglichst sicheres Fundament für die weiteren Untersuchungen zu haben.

Auf dem Tittelblatt des Heftes steht nur das Wort „Genie“, dahinter die Jahreszahl 1792. Auf demselben Blatt wird dann noch das Datum genauer angeben: 31. Dezember 1792. Nach der Art, wie im Heft von dem „Hesperus“ und „Siebenkäs“ [2]) gesprochen wird, kann dies Datum

---

[1]) Euphorion VII, S. 297 ff.

[2]) Z. B. S. 23 „Der Lektor las ihr Hesperus vor“; S. 30 „Ein anderer habe den Charakter eines Mannes, der den Zorn bekämpft wie

nicht bei der Vollendung, sondern muß beim Beginn der Aufzeichnungen daraufgesetzt sein. Als eigentliches Geburtsjahr des Romans wäre also das Jahr 1793 anzunehmen.

Bei näherer Prüfung finden wir, daß das Heft in zwei deutlich erkennbare Teile zerfällt. Der erste, umfangreichere Abschnitt trägt auf der dritten Seite die Überschrift: „Untereinandergeworfene Geschichte" und enthält auch wirklich ein solches Gewirr von Angaben über die verschiedensten Begebenheiten und Personen, daß der Dichter selbst zuweilen nicht mehr weiß, woher und wohin, und sich beispielsweise S. 25, gleich nach dem Auftauchen zweier neuen Frauennamen, Philippine und Caroline, plötzlich fragt: „Wer ist Philippine — ferner Caroline?" ohne daß wir eine Antwort auf diese Verlegenheitsfrage verzeichnet finden. Von diesem ersten Teil hebt sich, wie gesagt, deutlich ein zweiter ab, der auf der 31. Seite beginnt. Er ist viel sorgfältiger geschrieben und enthält zunächst 63 mit Ziffern versehene Bemerkungen, deren größte Mehrzahl sich auf den Helden bezieht und kleine Züge angibt, die diesen charakterisieren sollen. Wo die Ziffern aufhören, folgen einige Bemerkungen allgemeinerer Art, doch bald wendet sich der Dichter wiederum der Hauptsache zu, dem Charakter des Helden. Auch in den beiden kurzen Abschnitten am Schluß des Heftes, „Liebe" und „Geschichte" betitelt, handelt es sich im wesentlichen um die psychologische Entwicklung der männlichen Hauptperson und einiger anderer Personen, also um etwas anderes als im ersten Teil des Heftes, wo das Äußerliche vorwiegt und der Dichter über die Charaktere nur gelegentliche Andeutungen macht.

Wir versuchen nun, uns durch das Dorngestrüpp der Aufzeichnungen einen Weg zu bahnen, und beginnen mit

Viktor am Fest." „Sieh Hundsposttage durch, um daran Empfindung zu lernen" usw. — „Peter wird durch die Ankunft des Siebenkäs unter 1000 Thränen von seinem Wahnsinn heil." „Leibgeber dachte, er sähe sich, da er Sieb. (sah), wurde heil."



dem Äußerlichsten, dem Schauplatz der Erzählung. Der Charakter des Ortes soll zuerst der einer Kleinstadt sein. Forchheim wird als Vorbild genannt, Schwarzenbach, wo der Dichter damals lebte, spielt hinein. Dort hatte Clöter[1]) einen Eisenhammer, und so wird denn S. 3 der „Kaiserhammer“ erwähnt, dann ein Bergwerk, in das der Held im 14. Jahr kommt. Dort „soll sich alles entwickeln“. Doch bald ändert sich das Bild, auf S. 14 ist aus der Kleinstadt eine „Residenzstadt mit Schauspiel“ geworden: dazu kommt auf der folgenden Seite eine Universität, und das spätere „Pestitz“ des Romans ist fertig, wenngleich der Name noch nirgends vorkommt. Was dem Dichter jetzt als allgemeines Urbild vorschwebt, erfahren wir auch bald durch die häufige Erwähnung des Lustschlosses Eremitage (S. 17, 22, 24, 25), Bayreuth selbst wird ebenfalls erwähnt, im zweiten Teil auch schon der spätere Deckname für die phantastische Umbildung der Eremitage, Lilar. Wie das Fürstentum heißen soll, dessen Residenz die besagte Stadt ist, geht aus den Aufzeichnungen nicht klar hervor. Schon früh wird Haarhaar genannt, dann Flachsenfingen (noch nicht das spätere Hohenfließ).

Zwei Schauplätze aber sollte schon damals die Erzählung haben, außer der Residenz- und Universitätsstadt „eine Insel im Rhein“. Aus ihr ist im zweiten Teil des Heftes bereits Isola bella[2]) geworden, die der Dichter „nachmachen will“. Vorher schon war von einer Reise nach Rom die

---

[1]) Nerrlich, Jean Paul. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1889. S. 169.

[2]) Zur zeitweiligen Verlegung des Schauplatzes nach dieser Insel hat wohl Rousseau den Anstoß gegeben, der im 9. Buch der „Bekenntnisse“ schildert, wie er nach einer passenden Szenerie für seine „Heloise“ gesucht hat. „Lange,“ schreibt er, „dachte ich an die borromäischen Inseln, deren entzückender Anblick mich begeistert hatte, doch fand ich für mein Gebilde zuviel Schmuck.“ Dies „zuviel“, das Rousseau abstieß, mag Jean Paul angezogen haben. Vgl. auch im 10. Buche die Beschreibung des Parkes von Montmorency, an deren Schluß es heißt: „Man glaubte eine Zauberinsel oder die lieblichste der drei borromäischen Inseln, die Isola bella im Lago Maggiore zu sehen.“

Rede, die er lieber beschreiben will, als daß er sie unterdrückt (Teil 2, S. 9).

Hier liegt also eine folgerichtige Entwickelung vor, und dieser entspricht auch eine allmähliche Klärung des Wustes der Ereignisse, mit immer größerer Annäherung an den Gang der Handlung im Titan. Zuerst entsprechen Personen und Ereignisse dem kleinstädtischen Charakter des Ortes. Von einem „Prozeßrath" hören wir, einem Stadtrichter, Stadtschreiber, Zolleinnehmer, von der Liebeserklärung eines Schreibers mit Fußfall, wobei er vom Vater überrascht wird, von einer Hochzeit, einer Silberhochzeit usw. Testaments- und Erbschaftsangelegenheiten dürfen nicht fehlen; vieles hat der Dichter schon selbst als unbrauchbar beseitigt, denn vier Blätter, die Seiten 6—13 enthaltend, sind herausgeschnitten.

Das Ganze scheint oft mehr auf eine Erzählung in der Art der „Flegeljahre [1]) zu deuten, wenn wir z. B. hören, wie einer „um der Prinzessin willen katholisch werden" will (vgl. Klotar und Wina). Wie Vult spielt der Held Flöte, wie jener entläuft er seinen Eltern und kommt später „mit großem Hund, offenem Hals und Prügel" wieder. Die Bemerkung, „jetzt noch komisch", die Erwähnung Smollets als Muster und manches ähnliche könnte darauf schließen lassen, daß hier ein komisch-realistischer Roman, in einer kleinen Residenz spielend, mit vorwiegend kleinbürgerlichem Charakter geplant gewesen wäre. Wenn dies der Fall gewesen ist, so hat der Plan jedoch noch nicht einmal so lange vorgehalten, bis der Dichter den ersten Teil seines ersten Studienheftes beendet hatte. Etwa von dem Punkte an, wo die Kleinstadt sich zur größeren Residenzstadt mit Schauspiel und Universität entwickelt hat, kann, gegenüber den bestimmten Angaben über die Handlung, von einem komischen Roman nicht mehr gesprochen werden.

Schon in unserem Heft findet sich ein Beweis für die

---

[1]) Dies war Freye schon aufgefallen; vgl. a. a. O. S. 17. Er irrt aber, wenn er meinte, daß sich die Züge an die Person hefteten, die Jean Paul ziemlich ungeschickt als „Komikus" charakterisiert.



Bedeutung, die Jacobis Romane für Jean Pauls Plan, das Genieproblem zu behandeln, gehabt haben, in der Notiz, die unvollendet, aber auch so verständlich ist: „Alles wird zuletzt an Alwils Poesie —“, aus der hervorgeht, daß im Mittelpunkte der Erzählung ein Genie nach Art Allwills, eine problematische Natur, stehen soll.

Diese Persönlichkeit gibt uns den Ariadnefaden, mit dessen Hilfe wir den Weg durch das Labyrinth unseres Heftes finden können.

Wie er es in der „Unsichtbaren Loge“ getan hatte, beabsichtigte der Dichter auch jetzt von vornherein, die Kindheit seines Helden in die Erzählung zu verflechten. Wie aber? Das hat ihm viel Kopfzerbrechen gekostet. Bald dachte er „die Jugendhistorien alle nur einzuflechten“, bald soll „jemand die Jugendgeschichte Albans erzählen“, oder er selbst soll dies in einer Gesellschaft tun — bis Jean Paul sich allmählich dem später ausgeführten Plan nähert mit den Notizen: „Fange das Buch mit seiner Zurückkehr in die alten Jugendörter an“, „ins erste Kap. müssen lauter versteckte Fragen, die die Kindheitsgeschichte zu lesen reizen“, „2 Kap. müssen vorn stehen“ u. a. Alle diese Bemerkungen, die sich noch leicht vermehren ließen, zeigen zugleich, wieviel Mühe dem Dichter alles machte, was irgendwie mit Komposition zusammenhing.

Der Inhalt der Idylle sollte ungefähr dem jetzt im Roman vorliegenden entsprechen: Exzentrische Streiche eines hochstrebenden, phantastischen Jungen mit leicht verletztem Ehrgefühl.

Herangewachsen kommt der Held, der von Anfang an stets Alban heißt, auf die Universität, zieht mit dem Silhouettenschneider (seinem Freunde „Komikus“, mit dem er gegen den Willen seines Vaters verkehrt) im Lande herum; später heißt es sogar, daß er seinen Eltern entläuft und erst auf Veranlassung des Lektors zurückkehrt. Ferner hören wir, daß er plötzlich reich wird und nicht weiß, was er tun soll. „Durch die Liebe wird er gezwungen, etwas am Hofe zu werden“ — Prinzenhofmeister, wie es



S. 15 heißt. Damit kommen wir zu der Rolle, die die Frauen in diesem Stadium des Romans spielen sollten.

Schon am Anfang des Heftes erfahren wir, daß der Held eine Prinzessin liebt. Außer ihr zieht eine ganze Anzahl von Frauengestalten vor unserem Auge vorüber, Philippine, Karoline, Alma, Lidie, ferner eine Engländerin und eine Spanierin, Aquilina genannt. Es ist also wegen des häufigen Wechsels der Namen nicht leicht, Klarheit zu erhalten; doch läßt sich folgendes zusammenfassend sagen. Der Held, Alban, liebt ein Mädchen, das ihrer ganzen Eigenart nach der Liane des Romans entspricht. Zuerst erscheint sie als Prinzessin. „Er liebt die Prinzessin, ehe er sie siehet“ (vgl. Tit., 20. Zykel), „er hörte, sah und las von ihr, aber es war kein Weg zu ihr“, heißt es, und bald darauf: „er und die Prinzessin sahen einander — er sieht die Appartements,“ (wie St. Preux in Rousseaus „Nouvelle Héloïse“, 54. Brief; vgl. Tit., 34. Zykel). Goethelektüre spielt mit hinein: „Die Prinzessin sei immerfort krank wie im Tasso“, „Schilderung der allerfeinsten Liebe sei in ihm und der Prinzessin.“ So auch im zweiten Teil des Heftes: „Schilderung der allerfeinsten Liebe, aus der die reinste Freundschaft wird, da er die Prinzessin nicht kriegen kann.“ Diese heiratet dann einen Prinzen, „ob sie ihn gleich nicht liebt.“ Um gleich hier die Widersprüche aufzuzeigen, denen man im Heft auf Schritt und Tritt begegnet und deren Beseitigung besonders im zweiten Teil bei dem Problem Alban-Titan-Roquairol große Schwierigkeiten macht, stelle ich diesen Angaben über Albans Liebe zur Prinzessin die beiden folgenden gegenüber: „Die Prinzessin ergebe sich ihm ganz, beschreibe die glücklichste Liebe und dann erst getrennt“, und später „Prinzessin Braut Albans“. Dies ist die letzte Erwähnung der Prinzessin (im zweiten Teil). Zwei Seiten weiter heißt es: „Sie ist eine zu zarte Sterbliche, die nur zu rein und zu zart ist (aber nicht stolz), von weichem Bau — da ihre erste Liebe mit Alban fehlschlug, wurde sie Mystik., wo er's auch wurde. Sie wurde besonders zart, eingesperrt —

für die Schönheit erzogen von einer Kokette." „Sie", also die weibliche Hauptperson, nach allem, was wir bisher hörten, die Prinzessin. Doch springt die schärfere Individualisierung in Richtung auf Liane in die Augen. Noch auf derselben Seite finden wir einen bisher noch nicht vorgekommenen Mädchennamen, Lidie: diese tritt von jetzt ab an die Stelle der Prinzessin, auch z. B. hinsichtlich der Krankheit („mit der Krankheit fange sich die Erwähnung Lidiens an"). Das Tassomotiv ist also fallen gelassen. Von der erwähnten Bemerkung an ist die charakteristische Eigenart dieser überzarten Mondscheinprinzessin und Nervenpatientin schon genau wie im Roman mit den bei Jean Paul üblichen Übertreibungen geschildert. Sogar die Erklärung des Krankhaften in ihr, die falsche, auf Schein berechnete Erziehung wird schon jetzt durch die Worte „eingesperrt — für die Schönheit erzogen von einer Kokette" angedeutet. Und dann dürfen wir auch folgende für Jean Paul und seine Gestalten bezeichnende Notiz nicht übergehen: „(von der) Reise ermattet, daher meine Migräne-Rührung, so Lidie".

Das Urbild Lianes, Renate Wirth in Hof, war Jean Paul zu jener Zeit bereits bekannt. Nicht so das Modell Lindas, der zweiten weiblichen Hauptperson, Charlotte von Kalb. Wir dürfen also nicht erwarten, ähnlich individualisierende Züge zu finden, die sie vorbereiten, wie dies bei Liane der Fall war. Und doch stehen im Genieheft schon, wenn auch schwache, doch deutliche Hinweise auf eine Kontrastfigur zu Liane, wie sie uns später in Linda von Romeiro entgegentritt. Im Roman steht im Gegensatz zu der überzarten, demütig-hingebenden, frommgläubigen Liane die exzentrisch-geniale, stolze, philosophisch und künstlerisch gebildete Ausländerin, die Tochter des Spaniers Gaspard de Zesara. Zu Beginn des Titan ist sie auf Reisen im Ausland und erscheint erst lange nachdem Albano Liane kennen und lieben gelernt hat, am Hofe des Fürsten von Hohenfließ.

Eine solche Kontrastgestalt scheint nun dem Dichter von Anfang an vorgeschwebt zu haben, obwohl wir in der

„Unsichtbaren Loge“ wie im „Hesperus“ keine Spur davon finden. Schon auf der ersten Seite lesen wir von einer — sonst nicht erwähnten — Euphrosyne, daß sie philosophisch ist und edle Männer liebt. Weiterhin heißt es ohne Namensangabe: „Sie ist anfangs abwesend, schreibt nur Briefe.“ „Kommt aus der Schweiz zurück. Ideale: Arkadien (vgl. die gleichnamige, von Albanos dritter Liebe Idoine angelegte ländliche Kolonie), goldene Zeit, tausendjähriges Reich.“ „Sie ist eine Witwe und auf Reisen. Er zerfällt ganz mit ihr.“ S. 9 wird dies näher ausgeführt: „Sie liebt ihn anfangs, dann als sie sein Lieben erfuhr, verstößt sie ihn.“ Einige Seiten weiter hören wir von einer Engländerin; ihr Vater ist Mystiker „und läßt deshalb seine Tochter bei Lavater“ — damit stimmt dann wieder, daß sie „nur den wolte deß Gesicht sie bei Lavater gesehen“. Also wieder, und diesmal verstärkt, die ins Exzentrische, Emanzipierte gehenden Neigungen. Diese Engländerin, die als die „männliche Schönheit“ bezeichnet wird, stirbt vor Gram, und „durch diesen Tod war er geheiligt für die Liebe zu jener Alma“, einer nur im ersten Teil kurze Zeit neben der Prinzessin auftretenden Vorstufe Lianens [1]). Hierdurch wäre das Verhältnis ursprünglich umgekehrt gedacht gewesen wie später im Roman, wo Liane stirbt und Linda an deren Stelle tritt. — Doch ist der Dichter offenbar schnell von dieser Lösung wieder abgekommen; denn schon auf der übernächsten Seite läßt er die Engländerin als Spanierin wieder aufleben. Daß es sich um dieselbe Person handelt, können wir aus inneren und äußeren Gründen ziemlich sicher erkennen. „Exottomar und seine Tochter sei eine Spanierin“, lautet die erste Erwähnung S. 24. Schon auf derselben Seite wird der Spanier in ein näheres Verhältnis zu Albano gebracht, indem seinem alleinigen Einfluß die Rückkehr des Jünglings, der ja „seinen Eltern entlaufen war“, zugeschrieben wird, während

[1]) Es heißt von ihr: „sie war die frömmste, die es gibt“, und: „sie sol aufgeopfert werden gerade als sie mit ihm entzweit ist“ (wie Liane).





es vorher hieß: „Der Lektor bring ihn zurück.“ Daß ihm fortan eine wichtige Rolle zufallen soll, sehen wir daran, daß der Dichter nach Namen sucht: „Vigos, Jean, Beas, Gouvo, Angosta“ werden verworfen, Gaspard de Zesara gewählt und beibehalten. Seine Tochter bekommt nun auch gleich einen Namen; der Dichter tauft sie Aquilina [1]). An derselben Stelle erklärt er seine Absicht, sich über das Goldene Vlies zu belehren: p. 41 Geogr. p. 13. Auch im Roman ist Gaspard ja Ritter dieses Ordens. „Alban mag sich adeln lassen,“ heißt es unmittelbar darauf, „Zesara liebt seine Flöte. Aquilina lebt verborgen, reist in Bildergallerien, zeichnet. Span. zugleich hizig und kalt. Zesara ist zu gewissen Zeiten toll, wo er gerade Wein trinkt. Zesara läßt einen Unschuldigen verjagen, Jammer des Alban. In der Eremitage treff er (Alban) die Aquilina. In der Raserei mußte man ihn zu dem Rasenden führen, dies kurierte ihn.“

Aus mehreren Gründen habe ich diese ganze Stelle zitiert. Einmal um das nahe Verhältnis zu zeigen, in das der Spanier Gaspard de Zesara, so kurz nach seiner ersten Erwähnung, zu Alban tritt. Sodann fällt hier die Ähnlichheit Aquilinas mit Linda noch mehr ins Auge; ganz ähnlich wird das Leben der letzteren geschildert, bevor sie Alban kennen lernt. Ferner zeigt diese Stelle auch deutlich, daß der Engländer und seine Tochter einfach durch die Spanier ersetzt sind; denn auch von ersterem hieß es vorher (S. 22), daß er mit seiner Tochter den Alban in der Bayreuther Eremitage, wo dieser wohnt, besucht. Dies wird schließlich noch durch die Notiz: „Hatte in einem Tal der Schweiz unbekannt gelebt“ bestätigt, die sich nur auf die drei Zeilen vorher genannte Aquilina beziehen kann. (Vgl. oben „Kommt aus der Schweiz zurück.“)

Ist dem aber so, sind die Spanier an Stelle der Eng-

[1]) Der Name kommt ähnlich im „Siebenkäs“ vor, wo die zweite Geliebte des Armenadvokaten Natalie Aquiliana genannt wird. Jean Pauls sämtliche Werke, Berlin 1826—38, Band XIII, S. 117. (Ich werde im allgemeinen nach dieser Ausgabe zitieren und mich der Abkürzung SW bedienen.)



länder getreten, so bedeutet das für den Dichter und den Roman mehr, als man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt ist. Ich erwähnte vorhin eine Bemerkung, in der das Verhältnis Albans zur Prinzessin mit dem Tassos zu Leonore von Este in Parallele gesetzt wird. Von einer Reise nach Rom ist mehrfach die Rede. Isola bella soll „nachgemacht", die „Gegend von Spanien palingenisiert" werden. Am Schluß des Heftes wird sogar schon von einem Charakter mit „griechisch sanftem Umriß" gesprochen, „der nichts übertreibt". Halten wir dies alles zusammen, so sehen wir, daß Jean Paul im Laufe der Arbeit an diesem Heft nicht nur das komisch-bürgerliche Element immer mehr gegenüber dem ernsten psychologischen Roman zurücktreten läßt, sondern daß er schon jetzt — trotzdem er doch in der Welt des ganz unter Sternes Einfluß stehenden Hesperus lebte mit seinem Lord Horion, in der des Siebenkäs mit seiner Natalie, der leidenschaftlichen Verehrerin der Briten und Freundin einer vornehmen Engländerin — daß er trotzdem schon jetzt, sage ich, aus diesem neuen Roman den englischen Einfluß mit vollem Bewußtsein ganz fernzuhalten suchte.

Ich kehre zu Gaspard und seiner Tochter Aquilina zurück, die bis zum Schluß des Heftes vorkommen. Ganz wie Jean Paul später ausführt, will der Spanier „Alban für seine Tochter erziehen lassen." Der Dichter hat ihr aber ein weniger beneidenswertes Los zugedacht, das uns jeden Zweifel daran nimmt, daß wir es mit einer Vorstufe zu der unglücklichen Titanide zu tun haben. Nachdem wir erfahren haben, daß Lidie und Aquilina bekannt und Freundinnen geworden sind, lesen wir: „Roquierol (so wird der Name im Genieheft geschrieben, wenn er vorkommt) kommt zu Nachts zu Aquil., mißbraucht sie im fremden Namen Alb. (d. h. also natürlich, indem er die Rolle des berechtigten Liebhabers Alban spielt), Roq. schwur in der Nacht, keine noch geliebt zu haben." Also schon hier der Plan zu der widerwärtigen, auf Lovelace-Clarissa zurückgehenden Szene, durch die dem Liebes-

glück Lindas ein jähes, furchtbares Ende bereitet wird. Einigermaßen verblüfft ist der Titanleser aber, wenn er nun anschließend erfährt: „Alban verleitet sie eben darum in der zweiten Nacht leichter zu Fehler.“ Par nobile fratrum! — Von ihren weiteren Schicksalen hören wir nichts [1]).

Noch einiges über die im Heft vorkommenden Personen — abgesehen von Alban und Roquairol, die ich weiter unten im Zusammenhang behandeln werde. Dem Vater der Aquilina war ursprünglich eine sehr wichtige Rolle bei der Erziehung Albans zugedacht. „Alle Lehre,“ schreibt der Dichter auf der vorletzten Seite des Heftes, „die ich dem Alban im Buch gebe, lege ich dem Spanier in den Mund. Spanier: Herder.“ Hier entfernen wir uns also von dem Gaspard des Romans. Dieser kalte, ausgebrannte „Exottomar“, konnte eine solche Rolle, wie sie Jean Paul dem Spanier des Geniehefts geben wollte und wie sie der Verehrung des Dichters für den großen Weimarer entsprach, nicht behalten. So heißt es denn schon auf der nächsten, letzten Seite: „Ein Charakter wie Herder mit griechisch sanftem Umriß wegen Nemesis, übertreibt nichts.“ Hier sehen wir deutlich, auf welche Person des Romans vorausgedeutet wird: es ist der Grieche Dian [2]). — Von weiteren Personen des Romans, die schon in unserem

---

1) Im Charakterstudienheft steht mitten unter den sehr alten Notizen zu „Komikus“ die folgende: „Aquil. (dies ist der einzige Fall, wo der Name außerhalb des Heftes „Genie“ noch vorkommt!) sei Amoene.“ In der Tat war Amöne Herold die einzige unter den Höfer Freundinnen, die als Modell für diese Kontrastfigur zu Lidie in Betracht kommen konnte. Otto rühmt ihre fast männliche Ehrliebe und ihren philosophischen Geist; Jean Paul „rechnet sie wie auch die Krüdener und die Berlepsch zu den egoistischen Genies . . ., welche zwar mit Stolz, Mut, Seelenerhebung, Geradheit, Festigkeit geschmückt sind, welchen aber Liebe für Freundinnen und Geschwister fehlt, und die sich selten aufopfern.“ (Nerrlich, a. a. O. S. 181.)

2) Jetzt, also spätestens 1794, und nicht erst im März 1799, wie Berend meint (a. a. O. S. 26), beginnt diese eigenartige, Herder nachgebildete Persönlichkeit erkennbare Umrisse anzunehmen.



Heft vorbereitet erscheinen, wäre Spener zu nennen, dem im Heft der mehrfach erwähnte Mystiker entspricht. S. 14 „der Mystiker sei blind und schwach,“ und gegen Schluß des zweiten Teils: „Der Mystiker komme als Greis zurück.“ Auf Luigi deuten die Notizen: „Der Fürst kaufe nur Gemälde, er glänze, sei leer.“ „Der Fürst ist weich bei Gemälden, hart in der Natur.“ Herr v. Wehrfriz, Albans Pflegevater, ist im Heft „der Gesandte, der alles an mich schreibt,“ also der Hafenreffer des Titan. Auf Sphex geht S. 20 Dr. Zachäus (später Zebedäus, so schon gegen Schluß dieses Heftes), der „Ekel macht, alles analysiert“, sowie „Karakter des Zachäus, der alles beschreibt, z. B. Nerven“; „sagt der Frau, sie bekomme die Schwindsucht“ (wie Sphex im 29. und 33. Zykel des Titan).

Mit diesem ist nach J. Müllers Ansicht (Euph. VII, S. 297 ff.) die als „Komikus“ gekennzeichnete Persönlichkeit identisch. Eine gewisse Verwandtschaft ist unleugbar und liegt auch in der Absicht des Dichters, der darüber im Charakterstudienheft folgende Bemerkung macht: „Leibgeber (Komikus) spiegle sich im Cynismus an Sphex, wie Alban an Roquairol.“ Daß es sich in unserm Heft um zwei Personen handelt, läßt sich leicht beweisen. Nach nichtssagenden Notizen, wie „Komikus zieht Spulen aus dem Flederwisch“, hören wir auf S. 5 „Idealer Karakter: Komikus“, gleich darauf S. 6 „Komikus ist Albans Vater, Bruder“, S. 14 „Er sollte nicht mehr mit dem armen, närrischen Komikus umgehen.“ S. 18 „Sein Freund Komikus wird von seinem Vater verfolgt; er macht's durch Sprechen ärger.“ Wenn wir (S. 19) lesen: „Komikus mag auch Porträtmaler sein,“ so werden wir in ihm auch den „Silhouettenschneider“ zu sehen haben, mit dem der entlaufene Alban „im Lande herumzieht“. Auch die Angabe „hat ein hölzernes Bein“ kann auf keinen anderen gemünzt sein. Wen wir unter diesem Porträtmaler und Silhouettenschneider, unter diesem närrischen Idealisten zu suchen haben, ist klar, und wir wundern uns nicht, als wir die Bezeichnung „Komikus“ später nicht mehr, gegen Schluß

des ersten Teils aber den Namen Leibgeber finden, und das gleich in einer Notiz, die die Identität zeigt: „Leibgeber und der andere (wer, wissen wir nicht) waren 2 Brüder, Alban der letzte Sohn“ (vgl. „Komikus war sein Vater, Bruder“). Im zweiten Teil heißt er einmal der „Humorist“, sonst von jetzt ab immer Leibgeber.

Was nun noch von ihm berichtet wird, zeigt wieder, wie deutlich der Dichter jetzt schon manches erschaute, was er später im Roman von den Schicksalen seiner Personen erzählt. Leibgeber wird nämlich wahnsinnig. Als Grund wird zuerst einfach „Laune“ angegeben; gleich darauf aber sagt Jean Paul (Teil 2, S. 10): „Damit Leibgeber närrisch wird, mus seine Ehrbegierde entsetzlich angegriffen werden.“ — An der weiteren Durchführung des Wahnsinnsmotivs sehen wir, daß der 1796 beendete „Siebenkäs“ damals schon feste Gestalt angenommen hatte. Hilft dort die merkwürdige Ähnlichkeit der beiden Freunde Siebenkäs und Leibgeber dem Armenadvokaten, sich mit eleganter Leichtigkeit aus den Fesseln der lästigen Ehe zu befreien, so tut sie auch hier erfreuliche Dienste. „Peter (natürlich Leibgeber; vgl. Peter Schoppe) wird durch die Ankunft des Siebenkäs unter 1000 Thränen von seinem Wahnsinn heil“, und gleich darauf weit deutlicher: „Leibgeber dachte, er sähe sich, da er Siebenkäs, wurde heil.“ Schoppes um das Erscheinen des „Ich“ kreisende Wahnvorstellungen werden hier also in nuce vorbereitet; ebenso entspricht das Erscheinen des Siebenkäs und der Umstand, daß dadurch die entscheidende Wendung hervorgerufen wird, schon der endgültigen Fassung; doch lag es noch nicht in des Dichters Absicht, diesen seinen Liebling tragisch enden zu lassen.

Ich habe mich lange bei diesem Studienheft, das einen so stolzen Titel führt, aufgehalten und dabei die wichtigste Frage noch auf später verschoben. Die Aufschlüsse aber, die es uns über das Werden des großangelegten Werkes gibt, rechtfertigen, hoffe ich, dies Verweilen, zumal ich mich bei der Darstellung der weiteren Entwicklung des Romans kürzer fassen kann.

2. Kapitel.

Die übrigen Studienhefte.

Soweit möglich behandle ich die innere Weiterentwicklung der Hauptpersonen erst im nächsten Abschnitt und beschränke mich hier auf Feststellungen mehr äußerlicher Art.

Das nächste, nach der Aufschrift in den Jahren 1794 und 1795 entstandene Heft, mit dem einfachen Titel „Geschichte," entspricht seiner Anlage nach dem ersten Teil des Genieheftes. Vieles ist herausgeschnitten; die erste Seite trägt die Ziffer 17. Die Personen sind die bekannten, Alban, Roquierol, Leibgeber, Lidie[1]), der Spanier und seine Tochter (in diesem Heft beide namenlos) u. a. Neu hinzutreten z. B. die beiden Erzieher Albans, Greineisen (noch nicht Wehmeier genannt) und der Wiener Falterle, beide schon ungefähr wie im Roman geschildert. Von Lidie erfahren wir, daß sie „des Ministers Tochter ist" und daß sie, ebenso wie ihre fromme Mutter, schwer unter dem väterlichen Drucke leidet. Denn während die Ministerin den Lektor als Freier protegiert, ist ihr Mann „zweifelhaft, sol Lidie zur Frau des Prinzen oder zur Maitresse des Fürsten werden". Der nachher erwähnte, dem späteren Bouverot entsprechende Bräutigam wird zu seinem Nebenbuhler wie folgt in Kontrast gesetzt: „Der Bräutigam sei im Bürgerlichen so schlecht wie Roq. im Idealen, und der sie liebende Lektor darin so gut wie Alban". Sphex erscheint wie im Heft „Genie" bald als Zachäus („Zachäus ist Leibarzt", „hat kein Ehrgefühl, aber auch keinen Has"), bald als Zebedäus („Dr. Zebedäus habe sich einen lebenden Cadaver gekauft"). Der „Kunstrat" Fraischdörfer taucht auf (noch ohne Namen), als rein „artistisch" veranlagte Natur, womit bei Jean Paul natürlich herzlose Grausamkeit verbunden ist: „Kunstrath prügelt seine Kinder, bis sie mit der Mutter eine liebende Gruppe zum Zeichnen bilden".

---

[1]) Gegen Ende des Heftes zuerst Liana genannt.

Trotz seines Titels sagt uns das Heft nicht gerade viel vom Gang der Handlung des Romans. Von einer Entführung Lidiens hören wir, durch die Alban und Roquierol sie vor der verhaßten Heirat retten wollen (vgl. Förster, Wahrheit, S. 295), von der Rolle, die der Spanier wie im vorigen Heft bei Albans Läuterung spielen soll, — und auch wieder von der Verführung der Spanierin. „Roq. schände sie in Albans Namen, er konnte alle Stimmen nachmachen.“ So bei Förster (a. a. O. S. 297), der aber die nun folgende, wieder für die damalige Auffassung des Albanocharakters bezeichnende Notiz unterschlägt: „Nach diesem Fall wird es der Spanierin leichter, mit Albano zu fallen. Indes seine (also Albanos) Freundschaft mit dem Vater am höchsten steigt, mag er voraussehen, daß er als Betrüger erscheinen werde“. Mit diesen Szenen mag die „traurige Auflösung“ der Freundschaft Albanos und Roquierols zusammenhängen, von der das Heft erzählt. Der letztere — das „Pseudogenie“ — wie er in diesem Heft einmal genannt wird, wird nicht nur mit dem echten Genie, Alban, in Gegensatz gebracht, sondern auch mit Zebedäus-Sphex kontrastiert und mit der Spanierin in Parallele gestellt. „Zebed. weist nach, daß Grundsätze nichts sind ohne Gefühle, Roq. das Umgekehrte, die Spanierin beweise im Weiblichen die schädliche Ähnlichkeit mit Roq.“

Undeutlich taucht hier am Horizont der großzügige Plan auf, außer dem Helden mehrere Gestalten nebeneinander zu stellen, an denen der Grundgedanke durchgeführt werden soll. In einer späteren Bemerkung des Heftes — und das macht es besonders wertvoll für uns — wird dies zum erstenmal deutlich ausgesprochen: „Gegen alle Verirrungen, übertriebene einseitige Vorzüglichkeit, des Verstandes (Zebedäus) Wizes (Leibgeber) Gefühls (Lidie)“. Zebedäus-Sphex war also eine der wichtigsten Rollen zugedacht, und im Charakterstudienheft wird er dementsprechend mit auffallender Ausführlichkeit behandelt. Die Nichterwähnung des eigentlichen Trägers der Grundidee kann uns nicht weiter be-

fremden; daß, wie sein „parodierender Nachahmer“ Roquierol, auch die Spanierin, also Linda, als in diesen Gestaltenkreis gehörig betrachtet wird, sahen wir soeben.

Naturgemäß verlieren die Studienbücher um so mehr an Interesse, je mehr sich ihr Inhalt nun dem Roman, wie er uns vorliegt, annähert.

Aus dem nächsten, 1797 entstandenen teilt Förster (S. 300ff.) das Wesentlichste mit. Die Spanierin, die in dem Personenverzeichnis (a. a. O. S. 301) Giuditta, Kasilde heißt, wird nachher in den Notizen Almada genannt. „Er hält Almada, Liane, die geträumte und die im Wasser für eine.“ Über die im 7. Zykel gezeichnete Szene scheint sich Jean Paul also schon klar gewesen zu sein. Nicht im Personenverzeichnis erwähnt ist Thiano, also Dian, von dem wir übrigens hier nichts erfahren, was auf seine spätere Rolle hinweisen könnte. Leibgeber ist in Schoppe umgetauft. Von Roquairol heißt es in den Bemerkungen zum zweiten Kapitel, er „habe eine edle Liebe gegen Heims[1]) Tochter und eine schlechte gegen Sphex' Frau“[2]). Aus der letzteren ist später im Roman eine ungenannte Kaufmannsfrau geworden, die zum Schluß in Roquairols Drama Lindas Rolle spielt (54. und 130. Zykel).

Erwähnt sei noch, daß in diesem Heft zum erstenmal der Name Pestiz auftaucht, und daß als weiteres Vorbild für diese Stadt Leipzig genannt wird („Pestiz völlig wie Leipzig“). Vgl. die Bezeichnung „Lindenstadt“, die im Roman mehrmals vorkommt.

In diese Zeit scheinen nun auch noch einige Blätter zu gehören, die kein Datum tragen. Einmal die unter dem Namen „Jugendzeitung“ vom Dichter auf zehn Seiten gesammelten Materialien zur Kindheitsidylle, die keine wesentlichen Abweichungen von dem entsprechenden Abschnitt des Titan aufweisen. Einen wenn auch nicht un-

[1]) Im Personenverzeichnis steht ein sonst nicht erwähnter Tolerante Heim.

[2]) Im Charakterstudienheft als Kokette geschildert.



bedingt sichern Anhaltspunkt für die Entstehungszeit geben uns die Namen. Auch in der Jugendzeitung heißt Linda noch Almada, wie in dem Heft von 1797 („Hielt Almada und Liane für eins“; s. o.). Auch hier heißt Dian noch Thiano. Dieser, dessen Heimat Maina jetzt auch mitgeteilt wird, erhält endgültig die wichtige Erzieherrolle, die ursprünglich der Spanier haben sollte. Greineisen bekommt den Namen Wehmeier; Rabette tritt auf.

Dann gehören in diese Zeit wohl auch, nach dem weder in früheren noch späteren Heften vorkommenden Namen Almada zu schließen, drei lose Blätter, die in dem erst 1802 entstandenen, den schönen Namen „zweites Schmierbuch“ tragenden Heft liegen. Auf dem ersten Blatt, wo zum erstenmal von Schoppes Liebe gesprochen wird, interessiert uns besonders eine Notiz über den Ausgang des Romans. „Schoppe“, heißt es dort, „komme wahnsinnig in das Spiegelzimmer, seine Ichs [1]), zieht die Nägel heraus, Auflösung, die Fürstin hatt' ihn bringen lassen, um Geheimnis über Alb. zu erfahren ... Albano sei gerade da gefangen genommen.“ — Dem nächsten Blatt entnahm Förster die Beschreibung des „Morgenzimmers“ (Wahrh. VI, S. 330).

Das interessanteste dieser Blätter ist jedoch das dritte, dessen letzte Seite die von Förster a. a. O. S. 335 wiedergegebenen „Invenienda“ enthält. Auf der ersten ist die Erwähnung des „Geistersehers“ als Muster bemerkenswert. — Die beiden inneren Seiten des Bogens zeigen uns in Form eines Folio-Schemas mit neun Spalten und folgenden Überschriften: „Albano, Roquairol, Schoppe, Ritter, Sphex, Lektor, Froulay, Personale, Mixta“, einen vollständigen Plan der Geschichte in drei mit I, II, III bezeichneten, im Schema durch Querlinien voneinander getrennten Abschnitten.

Unter I lesen wir in der „Albano“ überschriebenen Spalte z. B.: „Huldigung, Redoute, Liebeszank, Erblindung

[1]) Vgl. im Heft von 1794: „Leibgeber sieht im Wahnsinn immer in den Spiegel.“



im Herbst, seine renommistische Szene, Tod im Winter, Traum nach Tod.“ Unter II: „Kunstliebe Krieg Reise Almada ihre Entführung Untreue, Entdeckung Ritters Tochter, Duel mit Vater Gefangenschaft Sterben des Vaters Mystizismus [1].“ III: „Verkleidung Arkadien Sterben des Luigi Entdeckung der Julienne“. — Das Schicksal Roquairols, der nur in den ersten beiden Teilen vorkommt, soll sich im ganzen so abspielen wie im Roman. Bei Schoppe finden wir unter I u. a. die von Jean Paul unterstrichene Notiz: „er liebe Almada.“ Ein ganz bedeutsamer Zug, der später im Roman in genialer Weise verarbeitet ist. An der Spitze des II. Abschnitts steht noch einmal: „Liebe zu Almada“, am Schluß das schon genugsam bekannte Wahnsinnsmotiv, unter III einzig die Notiz: „Heilung von Wahnsinn durch Leibgeber.“

Das Personale enthält bekannte Nebenfiguren wie Albine, Wehrfritz u. a. [2]), die Rubrik „Mixta“ nichts von Belang.

Erheblichere Abweichungen von dem endgültigen Plan weist also besonders der zweite Teil auf, nämlich die Entführung Almada-Lindas, wohl durch Albano, ihre Untreue — bei der jedenfalls Roquairol die Hauptrolle spielen sollte —, die Entzweiung mit dem Ritter, die zum Duell führt. Die Folge hiervon soll dann vielleicht die schon vorher erwähnte Gefangenschaft Albanos sein. Ob bei dem Wort „Arkadien“ in Teil III schon an Idoine als Retterin aus Albanos Liebesnöten zu denken ist, bezweifle ich bei dem Fehlen weiterer Angaben. Die Entdeckung Juliennes soll sich jedenfalls auf Albans Herkunft beziehen. Die wichtigste Abweichung im dritten Abschnitt betrifft Schoppes Schicksal. Hier konnte sich der Dichter, wie wir aus der oben erwähnten Notiz sehen, auch jetzt noch

---

1) Vgl. „Genie“: „Sie wurde Mystik., wo er's auch wurde.“

2) In dem hier an letzter Stelle genannten Hold wollte Freye einen Hinweis auf Walt sehen (a. a. O. S. 20), dessen erster Name Hold ist. Da das Verzeichnis schon etwa 1797 entstanden sein muß, liegt bei dem gänzlichen Fehlen aller Anhaltspunkte wohl kaum ein Grund hierfür vor.

nicht entschließen, die Schicksale dieses Titanen durch einen tragischen Ausgang zu krönen.

Ganz spät, im Jahre 1802, als sich der Roman schon seiner Vollendung näherte, sind — wie ich an dieser Stelle vorwegnehmen will — noch einmal die stärksten Zweifel über Jean Paul gekommen, ob es richtig sei, die Erzählung den glücklichen Ausgang für Albano nehmen zu lassen, den er von jeher geplant hatte. In den Studien zum 5. Band lesen wir unter „Examina" plötzlich: „Albano im Feuer: Das ist das Rechte, dahin gehört der Geist — alles geh unter und werde vergessen — so bleib es." Also tragischer Ausgang auch für Albano. Und hierüber gleich folgende nähere Angabe: „Was ist größer: Albano und Linda, ehe Schoppe — (soll heißen: ehe Schoppe das Geheimnis der Herkunft Lindas, der Tochter Gaspards, entdeckt hatte) — Oder: Albano und Linda nach Schoppe, sich für (Bruder und) Schwester haltend? Jenes."

Der ganzen Tendenz des Buches, wie sie sich im Laufe der Jahre immer deutlicher herausgebildet hatte, widersprach indessen ein solches tragisches Ende Albans, und wir haben es hier wohl nur mit einem momentanen Schwanken des ganzen Gebäudes, wie bei einem Erdstoß, zu tun. —

In der Besprechung des Studienmaterials fortfahrend, komme ich zu dem mit d bezeichneten Heft. Es trägt auf dem Umschlag die Jahreszahl 1798/99, ist also nach dem Beginn der eigentlichen Arbeit am Titan, die 1797 einsetzte [1]), entstanden. Das geht auch aus seinem ganzen Inhalt hervor. Es schildert Einzelheiten, z. B. die Szenen auf Isola bella mit dem bauchredenden Oheim Albans und das Gastmahl im Hause des Ministers. Der Tartarus in Lilar wird erwähnt, eine detaillierte Landschaftsschilderung (es ist die im 43. Zykel) gegeben. Die Personennamen sind dieselben wie im Roman, Linda, Dian, Chariton, Sphex usw; Liane liebt schon, wie später, „die große Linda so sehr".

1) Nach dem „Vaterblat" am 21. Juni.



Kurz, wir befinden uns jetzt ganz in der Welt des Titan im letzten Stadium und können nicht erwarten, Neues zu erfahren.

Ebensowenig Interessantes bietet die Lektüre sämtlicher andern Bücher, die die Detailarbeit an dem großen Werk bis zu seiner Vollendung am 6. Dezember 1802 (Vaterblat; vgl. Wahrh. II, S. 149) begleiten. Belanglos wie sie sind auch die ganz dürftigen Notizen zur Clavis Fichtiana vom Jahre 1799, die Studien zu Giannozzos Luftreise im Heft k (komischer Anhang zum 2. Band des Titan Aug. 1800), sowie alle übrigen Materialien zu den „komischen Anhängen".

Die losen Textblätter, von denen Förster einige veröffentlicht hat [1]), sind zum größten Teil ziemlich alt. Einer von den „Honigmonden", die Jean Paul im „Antrittsprogramm" seinen Lesern, oder eigentlich sich selber verheißt, ist dabei: „Peter Schoppes Leichenrede auf den höchstseeligen Magen eines Reichsfürsten". Dann außer der von Förster veröffentlichten „zweiten Kreisrelazion noch eine dritte und vierte, ferner manches aus der Kindheitsidylle und andere Partien aus dem ersten Bande, dagegen nur weniges aus dem zweiten. Das letzte ist ein Bruchstück des 63. Zykels.

Noch einige Worte über ein Heft, das sich inhaltlich von allen anderen unterscheidet und am besten geeignet ist, uns in die Ideenwelt des Titan hinüber zu geleiten. Ich meine die losen Blätter, die von fremder Hand in einen Umschlag mit der Aufschrift „Titan Charaktere" gelegt sind. Von einem Heft darf ich sprechen: denn unter den ungeordnet durcheineinanderliegenden Blättern fand sich zum Glück ein Personenverzeichnis, und nach den von Jean Paul neben die Namen geschriebenen Ziffern ließen sich die Blätter, die sämtlich Seitenzahlen tragen, ohne Mühe zu einem zusammenhängenden Heft ordnen, das wir also als Charakerstudienheft bezeichnen können. Das Verzeichnis lautet: Leibg., Vater, Mutter, Alban, Sphex,

[1]) Wahrheit VII, S. 308 ff.



Falterle, Liane, Spinelli, Roquairol, Ministerin, Instruktor Weh(meier), Luigi Junge Fürst, Lektor, Froulay, Dian Tolerantist, Ritter, Prinzessin Julienne, Mutter Lian., Xantippe (Sphex' Frau), Fürstin, Frau des Luigi, Mals (Sphex' „lebendiger Kadaver"), Dian Harmonist, Rabette.

Demnach würde also das Heft in eine späte Zeit fallen (nicht vor 1798), denn im großen ganzen entsprechen die Personen denen des fertigen Romans. Betrachten wir nun aber das Heft selbst, so erhalten wir ein ganz anderes Bild. In folgender Reihenfolge werden hier die Personen behandelt: S. 1—3 Komikus, 4 Vater, 5 Mutter und Rabette, 6—9 Alban, 10 Zebedäus, 11 Falterle, 12 Lidie und der Bräutigam Spinelli (später Bouverot), 13 Roquairol, 14 Instruktor Greineisen, 15 Ritter, 16 Lektor, 17 Ministerin, 18 Sphex, 19 Alban, 20 Fraischdörfer und Zebedäus, 21 Leibgeber, 22—23 Alban, 24 Prinzessin Julienne oder Julion und Mutter Lianens, 25 Weib des Zebedäus (im Verzeichnis Xantippe) und Liane, 26 Linda Spanierin Stael, dann auf einer eingeklammerten Zeile der schwachsinnige Mals, und darauf wieder Linda, 27 Frau des Luigi, Fürstin, 28—29 Zebedäus, 30 Roquairol, 31 Schachtelmagister Wehmeier, Roquairol und Kosmeli, 32 Harmonist Dian, 33 auf zwei durchstrichenen Zeilen eine „kokette Kalte", dann Gaspard, 34 Alban, 35 Roquairol, 36 und auf zwei losen Blättern ohne Seitenzahlen Sphex. Endlich auf eben solch einem Blatt ein sonst nicht vorkommender „Theaterdichter".

Aus der Form, in der die Namen mehrerer Personen erscheinen, erhellt ohne weiteres, daß es sich z. T. um viel ältere Aufzeichnungen handelt. Besonders die auf den ersten Seiten vorkommende Bezeichnung „Komikus" [1]), die wir sonst einzig und allein im ersten Teil des Heftes

[1]) Die Behauptung Jos. Müllers in seinen Veröffentlichungen aus Jean Pauls Nachlaß (Euphorion VII. S. 298), „Sphex sei als Komikus breit ausgeführt", erklärt sich wohl aus der Unordnung, in der die Blätter sich befanden. Daß Komikus Leibgeber ist, wird strikt dadurch bewiesen, daß Jean Paul im Inhaltsverzeichnis bei Leibgeber auch S. 1 angibt. Hier aber steht Komikus. Vgl. auch Freye a. a. O. S. 17.



„Genie" finden, zeigt, daß das Heft wahrscheinlich noch im Jahre 1793 begonnen ist, spätestens 1794. Auch der Name Lidie weist in eine frühe Zeit; erst gegen Schluß des Heftes „Geschichte" von 1794/95 taucht, wie wir sahen, die Form „Liana" auf, die wir auf S. 25 unseres Heftes finden, als Jean Paul die Jugendgeliebte Albans zum zweitenmal behandelt. So werden die Namen Greineisen und Zebedäus ja gleichfalls bei der zweiten Erwähnung dieser Personen durch die späteren, Wehmeier und Sphex, die auf dem Titelblatt stehen, ersetzt. Weiterhin vorkommende Personen, wie Linda (die auf einer der ersten Seiten einmal unter dem ganz alten, nur im Genieheft stehenden Namen Aquilina, erwähnt wird, vgl. oben S. 14, Anm.), Julienne, Luigi, die Fürstin, beweisen, daß die betreffenden Aufzeichnungen erst viel später gemacht sind als die ersten. Es ist ja auch ganz verständlich, daß der Dichter seine Studien über die Personen des Romans von Zeit zu Zeit ergänzte und daß also die Abfassung gerade dieses Heftes sich über einen besonders langen Zeitraum — fünf Jahre oder noch mehr — erstreckte.

Da ich die Hauptcharaktere im folgenden Teil meiner Arbeit im Zusammenhang zu besprechen denke, die Nebenpersonen aber im wesentlichen denen des Romans entsprechen, will ich an dieser Stelle nur auf eine echt Jean Paulsche Figur kurz eingehen, da sie zu Zeiten zum Range einer Hauptperson erhoben wurde und auch in diesem Heft als solche erscheint. Das ist Zebedäus-Sphex. In einer großen Anzahl von Einzelzügen wird er als skrupelloser, zynischer Verstandesmensch geschildert. Sein Eigennutz und Geiz, seine Grausamkeit, sein Leugnen jeder Liebe, sein Haß gegen Philosophie und Kunst, sein Mangel an Ehrgefühl, der ihn besonders von seinem Gegenbild Schoppe unterscheiden soll, werden hervorgehoben und geschildert. Äußerer Ähnlichkeit mit Voltaire entspricht innere mit Lichtenberg — und von hier aus sind die wenigen sympathischen Züge aus zu verstehen, die ihm Jean Paul geben wollte. Ein Ideal hatte er: die Wissenschaft,

die ihn auch seine Laster zuweilen überwinden läßt. „Sonst geizig, nur in der Medizin nicht.“ Schließlich faßt der Dichter nach seiner Art zusammen: „Sonnennähe: Nutzen ohne Ehre, Fertigkeit — Opfer und Achtung für Wissenschaft, Kälte gegen fremdes Urteil — halb Eigennuz, halb Opfer, Streben nach Verbreitung von Moralität, die er nicht hatte. — Sonnenferne: Eigennuz, Frechheit, kalte Bosheit: Totalsumme: egoist. Konsequenz“.

Im Heft „Geschichte“ war Zebedäus unter den Gestalten genannt, an denen Jean Paul nach der damals schon feststehenden Grundtendenz des Romans die Schädlichkeit der übertriebenen einseitigen Vorzüglichkeit nachweisen wollte. Die „Superfötazion“ sollte bei Sphex im Verstande liegen. Nach den vielen zynisch-komischen Zügen, mit denen der Dichter seine Eigenart zu veranschaulichen dachte (z. B. „sein und Schoppes Gespräch auf zwei Nachtstühlen“ u. a.) müssen wir ihm Recht geben, wenn er diese Persönlichkeit je länger je mehr als heterogenes Element empfand und wenigstens aus den späteren Bänden fast ganz ausgeschieden hat [1]).

Die zusammenhängende Behandlung der handschriftlichen Materialien zum Titan schließe ich hiermit ab. Selbstverständlich können wir die Hilfe besonders der älteren Hefte erst recht nicht entbehren bei der Lösung der Aufgabe, zu der ich jetzt übergehe, der Schilderung des Werdens und Wachsens der Charaktere des Romans.

[1]) Vgl. Vorschule, SW 42. S. 123.

ZWEITER TEIL.

Der Ideengehalt des Titan.

3. Kapitel.

Genie im guten und bösen Sinne. Entwicklung der Kontrastfiguren Albano und Roquairol.

In seiner endgültigen Fassung hat der Titan drei männliche Hauptpersonen. Alle drei sind als „Titanen“ gedacht. Während aber Albano am Schluß des Buches als geläutert, gefestigt und fähig zu einem Leben der Tat vor uns stehen soll, läßt der Dichter Roquairol sowohl wie Schoppe untergehen. Es scheint demnach, als ob Roquairol auch innerlich mit Schoppe näher verwandt sei als mit Albano. So rechnet denn auch Volkelt [1]) den ersteren zu den „großen Humoristen“, deren Hauptvertreter Schoppe ist. Nerrlich wieder betont bei beiden das Fichtesche Element. Schoppe ist nach ihm der wirkliche Vertreter des Fichteanismus, Roquairol dessen Karikatur [2]). Schneider [3]) meint gerade umgekehrt, Roquairol sei keine Karikatur des Fichteanismus, sondern das bis in seine letzten Konsequenzen fleischgewordene System, während Schoppe im Grunde seines Wesens kein Fichteaner sei. Einig ist er also mit Volkelt und Nerrlich darin, daß er beide als verwandte Naturen dem anders gearteten Albano gegenüberstellt. Anderseits

[1]) Joh. Volkelt, Jean Pauls Kunst zu individualisieren. München 1902. Zwischen Dichtung und Philosophie. S. 330.

[2]) a. a. O. S. 407 ff.

[3]) F. J. Schneider, Jean Pauls Jugend und erstes Auftreten in der Literatur. Berlin 1904, S. 319 f.

liegt auf der Hand, daß enge Beziehungen zwischen diesem und Roquairol bestehen. Schon äußerlich gleichen sie sich an Wuchs und Stimme. Gewiß führt uns diese Ähnlichkeit in die Kompositionsnöte und -absonderlichkeiten des Dichters hinein, indem nur so die Szene mit Linda im Prinzengarten möglich ist. Aber auch die innerliche Ähnlichkeit ist leicht zu erkennen. Beide sind dichterisch begabt: Roquairol ist Tragödiendichter, und auch von Albano hören wir, daß er ein Drama verfaßt hat. Beide sind glänzende Klavierspieler, und auch hier ist beider Stärke das freie Phantasieren. Genialisch-exzentrisch wie Roquairol, verachtet auch sein Freund die Fesseln des kleinbürgerlichen Alltagslebens, und sie verwünschen gemeinsam das „erbärmliche Glatzenleben", das man führte, wenn man wie der Lektor „als ein wohlgewachsener Staatsbürger von Extrakzion dahinlebte, Konduite und einen saubern Anzug hätte".

Klarheit über die inneren Beziehungen der drei Personen können wir nur durch eine Untersuchung des Entwicklungsganges erlangen, den sie durchgemacht haben. Um diesen aber kennen zu lernen, müssen wir wieder in das Anfangsstadium des Romans zurückgehen und nunmehr zunächst sehen, ob das Studienheft „Genie" uns nicht vielleicht schon einige Aufklärung über das Verhältnis dieser Personen gibt.

Verschiedentlich schon ist das Heft zu diesem Zweck verwandt. Spazier[1]) entnahm ihm die Ansicht, Jean Paul habe damals zum Helden des Romans „Exottomar" bestimmt, und identifiziert diesen mit Roquairol. Förster[2]) nennt unter den Personen an erster Stelle, also als Helden, Alban. Von ihm stammt die allgemein angenommene Ansicht, daß der Name „Titan" in diesem Heft zuerst

1) Richard Spazier, Jean Paul Friedrich Richter. Ein biographischer Commentar. Berlin 1835. B. 4, S. 157. Den Vorwurf des Leichtsinnes in der Behandlung des Studienmaterials, den er S. 162 Anm. mit Recht den Herausgebern der „Wahrheit aus Jean Pauls Leben" macht, können wir auch ihm nicht ersparen. S. o. S. 11 f.

2) Wahrheit VII, S. 285, 291, 294 Anm.



als Eigenname vorkommt, und zwar als Bezeichnung des späteren Roquairol. Dieser letztere Name wird bekanntlich ebenfalls dort erwähnt, aber nur gegen Schluß einigemale.

Hiernach wäre der Dichter sich schon damals darüber klar gewesen, daß er zu dem Helden Alban eine Kontrastfigur schaffen wollte, die er erst Titan und dann Roquairol nennt. Bei näherer Prüfung jedoch stellt sich die Sachlage viel weniger einfach dar.

Wir müssen uns erinnern, daß das Heft — was bisher stets übersehen worden ist — zwei deutlich erkennbare Teile enthält, von denen der erste das früheste Anfangsstadium, der zweite dagegen schon eine Aufwärtsbewegung und Klärung bedeutet. Nur im ersten kommt der Name Exottomar vor, und zwar, wie ich oben [1]) nachgewiesen habe, zur Bezeichnung der Vorstufe des Spaniers Gaspard de Zesara, auf den ja diese Bezeichnung auch durchaus paßt. Als Held erscheint Alban; von „Titan" ist in diesem Teil nie die Rede. Wichtig ist nun, was wir von diesem Alban hören. „Christiane sah den kleinen Alban", ist die erste Erwähnung, die uns zugleich zeigt, daß die mancherlei Bemerkungen über die Kindheitsgeschichte auf ihn zu beziehen sind. Unter diesen finden wir schon den im Roman breit ausgemalten Zug, daß Alban „sich an einer Vogelstange emporziehen läßt". Dies wird noch überboten durch das später fallen gelassene „Aufsteigen in einer Montgolfiere [2])" und gleich im Anfang motiviert durch seine „Sehnsucht an schönen Tagen und hohen Orten". Das auch im Roman (im 4. Zykel) erzählte „Steigen in einen Maienbaum beim Sturm" gehört gleichfalls hierher.

Wir sehen also in Alban einen von dem Gustav der „Unsichtbaren Loge" ganz verschiedenen Knaben vor uns, den Kühnheit der Phantasie und Sehnsucht nach Größe aus den Bahnen des Alltagslebens in höhere Sphären weist,

---

[1]) S. 12.
[2]) Erste Spur der Luftreise Giannozzos im 2. Anhang.

der mit Faust, zur Sonne emporblickend, beklagt, „daß kein Flügel ihn vom Boden hebt, ihr nach und immer nach zu streben.“ Ein werdendes Genie. So wird er auch weiterhin geschildert. „Wolte alle Seelenkräfte entwickeln“, schreibt der Dichter; die Körperkraft tobt sich in „tumultuierendem Reiten durch die Nacht“ (S. 20) aus. Einmal „opfert er seine Liebe seinem Freunde auf“ (wie in der Tartarusszene). Von „Versuchen, im Staate zu wirken“, hören wir, von „Verfeinerung und Erkältung“. „Zeige, wie er jmd wider Willen ganz unglücklich macht“; „er begehe eine Lüge, Verstellung, die die längsten Folgen hat.“ Andererseits „suchen Zesara und Alban einen Schlimmen zu stürzen“; „Brutus, will mit dem lasterhaften Fürsten fechten und ihn töten.“ — Zu diesen Notizen allgemeiner Art kommen ausführlichere über sein Verhältnis zum weiblichen Geschlecht. Die Vorstufen Lianens und Lindas besprach ich bereits. Damit ist es aber nicht genug. „Er gewann mehr Weiber als Männer“, sagt Jean Paul, eigener Erfahrungen eingedenk, und erzählt dann: „Eine hat in seiner Abwesenheit ihn als Vater angegeben: er geht zu ihr: endlich überredet sie ihn. — Was Alma davon denkt. Er entführt eine — hat darum zwei auf einmal. Hat jene Göthische Tobjahre in der Klaudine.“ Bald darauf heißt es denn auch: „Sie will ihn nicht, weil er schon so viel geliebt hat“ (S. 17) und: „Sie liebt ihn anfangs, dann als sie sein Lieben erfuhr, verstößt sie ihn.“

Nach alledem können wir uns ein ungefähres Bild von dem Alban des Anfangsstadiums machen. Keine Spur vom Einfluß Sternes oder Hippels. Keine Spur von Siegwartsentimentalität, auch nicht von Rousseauschen Ideen. Die Wurzeln, aus denen der imposante Baum des Titan hervorwuchs, sind andere, mächtigere. „Alwils Poesie,“ sagt der Dichter, „soll das Muster sein [1]). Wer ist aber Allwill?

[1]) Die betreffende Notiz steht erst in der ersten Hälfte des zweiten Teils, doch hilft sie uns auch zum Verständnis der Charakterzeichnung des Helden im ersten Teil. — Über die verschiedenen Fassungen des



Wagte Jacobi seinen Helden in wesentlichen Zügen nach dem Bilde des Allesüberragenden, des wirklichen Titanen der deutschen Literatur zu schaffen, warum nicht auch der aufstrebende, ehrgeizige, von seiner literarischen Mission und seinem Können so fest überzeugte jugendliche Jean Paul? Das er bei der Arbeit an einem Roman, dem er kurzweg den Titel „Genie“ gab, an das größte Genie seiner Zeit dachte, ist an sich sehr wahrscheinlich. Ebenso hat Jean Paul natürlich, wie die meisten Zeitgenossen Goethes, dessen Wandlung während der italienischen Reise als einen Abfall von sich selbst betrachtet. Gegen den neuen Goethe geht später seine Fixleinvorrede, wie alles, was er an den Fraischdörfer, Luigi, Bouverot tadelt; das Urteil Charlottens von Kalb über den steifen, stolzen, kalten Goethe, den „nur Kunstsachen noch erwärmen könnten [1])“, war ihm aus der Seele gesprochen. Und doch setzte er den Faust allein als ebenbürtig den Werken seines Abgotts Shakespeare an die Seite [2]); und doch zitiert er gerade in dem ungoethischsten von allen seinen Werken, dem „Hesperus“, Verse aus der Iphigenie! Immer wieder zog es ihn in den Lichtkreis Goetheschen Geistes; Haß und Liebe, Bewunderung und Enttäuschung wechselten, trotz allem blieb der Blick auf ihn gerichtet. Wie Jean Paul über Goethe dachte, sagen uns vielleicht am besten die Worte über Ottomar in der „Unsichtbaren Loge“: „Er war ein Genie im guten Sinne und im bösen auch.“

Ein solches Genie war Allwill. Und ein solches Genie sollte nun nach allen Andeutungen auch der Alban des Studienheftes werden. Einen ausgesprochenen Zauber übt er auf die Frauen, wie Allwill — und wie Goethe. Er greift hinein ins volle Menschenleben, aber er will nicht bloß genießen, sondern wie jener versucht er auch, „im Staate zu wirken,“ kommt an den Hof, wir hören von Verfeinerung

---

Allwillromans und die Entwicklung des Charakters der Hauptperson vgl. Schwarz, Fr. H. Jacobis „Allwill“. Diss. Halle 1911.

[1]) Nerrlich, a. a. O. S. 265.

[2]) Berend, a. a. O. S. 52.

und — Erkältung. Zu der Annahme, daß der Dichter ihn, etwa wie den späteren Roquairol, als Wollüstling untergehen lassen will, liegt kein Anlaß vor, vielmehr haben wir den Eindruck, daß aus dem sich absurd gebärdenden Most noch guter Wein werden könnte und sollte.

War nun aber Jean Paul imstande, einen solchen Charakter zu gestalten, wie er ihm nach dem Bisherigen zunächst vorgeschwebt hat? Nicht ohne weiteres können wir diese Frage verneinen. Der vorhin erwähnte Ottomar, der ausdrücklich als Genie bezeichnet wird, ist wirklich die interessanteste unter den Personen des Erstlingsromans. Und aus einer wichtigen Stelle über die „dichtenden Genies“ (SW 2, 170) sehen wir, welche Stellung Jean Paul damals zu ihnen einnahm. „Dichtende Genies,“ meint er, „sind in der Jugend Renegaten und Verfolger des Geschmacks, später aber Proselyten und Apostel desselben, und den verzerrenden, makroskopischen und mikroskopischen Hohlspiegel schleift das Alter zu einem ebenen ab, der die Natur bloß verdoppelt, indem er sie malt. So werden die handelnden und empfindenden Genies aus Feinden der Grundsätze und aus Stürmern der Tugend größere Freunde von beiden als fehlerlosere Menschen niemals werden. Ottomar wird einmal die übertreffen, die ihn jetzo tadeln können. Übrigens werd' ich ihn im Verlauf dieser Viel-Lebensbeschreibung nicht schelmisch behandeln [1]), sondern ehrlich, ob er's gleich nicht hofft; denn vor seiner Reise, wo ich einigemal in den heißen Brennpunkt seiner Fehler geriet, zerfielen wir ein wenig miteinander: — seitdem glaubt er, ich hass' ihn von Herzen; allein ich glaube, ich lieb ihn von Herzen, hab' aber, wie hundert andere eine besondere Freude an meiner verheimlichten leidenden Liebe“. — Wir erkennen deutlich die wechselnden Gefühle, von denen Jean Paul hin- und hervorgeworfen wurde, wenn er an die „dichtenden Genies“

---

[1]) Also Ottomar gehört nicht in das Gebiet des Humors, wie Nerrlich S. 197 meint.

dachte, zu denen er sich selbst nicht rechnete. „Nie wieder“, rühmt Nerrlich, „ist Jean Paul Goethe so nahe gekommen als hier.“ In seinem neuen Genieroman dachte er ihm noch näher zu kommen.

Deshalb warf er sich nun im zweiten Teil des Studienheftes mit aller Kraft auf die Ausgestaltung des Geniecharakters. Wie oben erwähnt, beginnt dieser Abschnitt mit einer Anzahl Bemerkungen, die zur Charakteristik des Helden dienen sollen. Da sie sich vielfach widersprechen, halte ich es für notwendig, einmal das ganze Material zu geben, soweit es sich auf den Helden bezieht.

„1. „„Wenn ich sie nun jetzt vor der Versammlung küßte und auf immer davonliefe?““ Wie Herabsturz des Kaisers. 2. Seine Freude, etwas abgebrochen zu tun, z. B. zu stören einen — aus dem Schlitten zu springen. 3. Wolte z. Nachts 4 Stunden laufen. 4. Preiset jeden mit zerrüttetem Gefühl glücklich, besser als kalt und hartgefroren, um zu brechen (?). 5. Er kam durch öfteres Brechen seiner Vorsäze dahin, daß er keinen festen Entschluß mehr fassen konnte und von jedem starken Gefühl bezwungen wurde. 6. Dachte in der feurigsten Umarmung: „„Hier liegen zwei Statuen.““ 7. Schrie mit Wut zu Geist, ihm zu erscheinen. 8. Wolte einmal mit einem Freunde brechen, um das Vergnügen einer Abschiedszene zu genießen. 9. Freude, daß andre denken, er sei kalt gegen sie, wo er heiß heimlich ist. 10. Kaligula wolte die Zäsonia auf die Tortur bringen, um Ursachen der Liebe zu erfahren. War ein Genie wie Nero. 11. Genies sind oft ohne Ausdauer, wie Athlet nicht im Krieg taugt. 12. Mitten unter der heftigsten Szene der Wonne sieht er, daß er nicht ausgefült ist. 13. Er dachte sich die ärgste Sünde, um zurück zu beben. 14. Er hilft sich durch seine Kraft aus seinen Fehlern, bei denen ein anderer schlecht wurde und paßt sie sich an. 15. Seine fürchterliche Laune in der Furcht-Scene (?). 16. Wil sich als närrischer stellen. 17. Dachte, wenn er plötzlich im Roman z. B. die Klarissa bös oder todt machte und die Leser täuschte. 18. Sein Ort heißt Klein-Wien.



19. Wird mitten im Kus angetroffen, hält das Gesicht in sie und sezt ihn fort. 20. Schildere den glücklichen Tag eines Kindes. 21. Kan seiner Heftigkeit wegen bei bestem Plan nichts durchsezen, übereilts. 22. Neben ihn stel einen Empfindler." — Nach belanglosen Bemerkungen, die sich nicht auf den Helden beziehen, fährt Jean Paul fort: „22. Unangenehme Erschütterung lieber als keine, je kälter, je wärmer er war. 23. Um seinem Zorngefühl Luft zu machen, sagt er dem Mädchen härtere Dinge als er halten wolte. 24. Er bewog Weiber durch seine Heftigkeit und deren Sprünge zu nichts, weil sie ihm nicht folgen konnten. 25. Die Leichtigkeit, jmd. zu seinem Vorteil zu gewinnen, bewog ihn, ihn nicht aufmerksam zu bewahren. 26. Wird kalt, indem er sich verstelt, unfähig, zu erschleichen. 27. Er musiziert ihr vor, damit sie ihn liebe. 28. Wil alle Stände und Karaktere durchmachen. 29. Er mag ein Dichter und Komponist sein. 30. Fange das Buch mit seiner Zurückkehr in die alten Jugendörter an. Einen Helden aufstellen, der neben sich einen parodierenden Nachahmer hat. 31. Ist in einer schlimmen Lage, läßt sich nicht erniedrigen; hält Schule; der Kontrast zwischen der großen Seele und dem kleinen Geschäft. 32. Steht in der Jugend unter Zwang, daher sein Has gegen das Einengende, Ordentliche ... 37. Knirschte schon als Kind mit den Zähnen vor Liebe. 38. „„Nein, 30 Jahr das war ich schon in meiner frühen Jugend."" ... 51. Beleidigte sie, um sie weinen zu sehen. 52. Denkt unter dem Laufen: „„Wenn du auch todt niederstürzest."" 53. Beleidigte wie Kardan gern seine Freunde. 54. Sucht mehr Gutes zu tun, als in seinem Kreis lag — Sokrates in Wien. 55. Wird über dem Schach bös. ... 58. Er ist der Feldmesser der Gegend, wo sie ist. ... 60. Einen Todten auf der Maskerade agieren. ... 63. Wil alles nur für sich allein tun, ohne fremde Unterstüzung ..."

Die Ziffern hören nun auf. Nach einigen die Handlung betreffenden Bemerkungen folgt der schon erwähnte Hinweis auf Allwill. Anschließend: „Schilderung der allerfeinsten Liebe, aus der die reinste Freundschaft



wird, da er die Prinzessin nicht kriegen kann". Auf derselben Seite wird endlich auch wieder der Name Alban genannt. „In der ersten Jugendperiode kann Alban gar nichts Bürgerliches leiden, verachtet Ämter ... Ich werde zuletzt mit der Prinzessin Braut Albans bekant und verliebt — Beschreibung meiner Liebe. Er wil eine Bauerntochter haben. Denkt er habe kein Gefühl ... Alban lernt das Gefül des Todes kennen durch einen Wahnsinnigen ... Stelt sich gegen sie verliebt, wirds, sagt ihr das erstere ... Kömmt in eine große Residenzstadt. Er verstelt seine Liebe, sie auch — hält ihre Hand schlaf — sie hälts zuletzt für Koketterie — er kan sich nicht zur Wärme zwingen, mag immer der Abend hin sein. — Alban mus Hofmeister werden. Bewegt sich heftig im Bett gegen Kälte."

Im großen Ganzen haben wir, wenn wir diese wahllos hingeworfenen Züge zu einem Bilde zusammenzufügen suchen, noch den Eindruck, den wir aus dem ersten Teil mitgenommen haben, behalten. Nach wie vor sehen wir „ein Genie im guten Sinne und im bösen auch". Trotz aller Widersprüche haben wir es mit einer Persönlichkeit, dem Geniecharakter, zu tun. „Einen Helden", hieß es ja auch unter Nr. 30, „aufstellen, der neben sich einen parodierenden Nachahmer hat." Dieser Held heißt auch jetzt, wo er genannt wird, Alban, und keinerlei Anzeichen sind dafür vorhanden, daß neben ihm eine andere Person von Bedeutung erschiene, daß wir also ein Genie im guten und eins im bösen Sinne hätten.

Die Notizen: „er kam durch öfteres Brechen seiner Vorsäze dahin, daß er keinen festen Entschluß mehr fassen konnte und von jedem starken Gefühl überwunden wurde", „Kaligula wolte die Zäsonia auf die Tortur bringen usw." [1]), „knirschte schon als Kind mit den Zähnen vor Liebe", sowie die folgenden: „Kan wegen seiner Heftigkeit bei bestem Plan nichts durchsezen, übereilts", „er bewog Weiber durch seine Heftigkeit und deren Sprünge zu nichts, weil sie ihm

[1]) Diese Worte legt der Dichter nachher Roquairol in den Mund (vgl. die Verführungsszene im 128. Zykel)



nicht folgen können," — alles dies zeigt uns eine Natur von höchster, rücksichtsloser Leidenschaftlichkeit, einen Menschen, der weit entfernt ist, die Grenzen seiner Kraft zu kennen. Er beleidigt seine Geliebte, um sie weinen zu sehen, beleidigt „wie Kardan" gern seine Freunde, — aber damit läßt sich auch vereinigen, daß er mehr Gutes zu tun sucht, als in seinem Kreis liegt", daß er alles allein tun will „ohne Unterstützung".

Wie reimt sich aber damit folgendes zusammen? Nach der Notiz von dem „heftigen Bewegen im Bett gegen Kälte" fährt der Dichter unter der Überschrift „Genie" fort: „Wie schon bei Weihnachtsgeschenken seine Phantasie ihm die Wirklichkeit verbitterte. Die Leidenschaften wurden bei ihm immer mehr artistisches Kunstwerk, er sah, gesondert durch einen Felsen, ihr Wogen wie im Zorn". Hier springt sofort die Ähnlichkeit mit dem Roquairol des Romans in die Augen, an den wir auch vorher schon bei einigen Bemerkungen denken konnten. Haben wir aber hier eine zweite Person vor uns, die als Kontrastfigur neben Alban steht? Erinnern wir uns zunächst, daß schon im ersten Teil von einer Verfeinerung und Erkältung die Rede war. Denken wir dann aber vor allem an die auf der vorhergehenden Seite stehende Erwähnung Allwills und an den von Jean Paul selbst zugegebenen großen Einfluß des Jacobischen Romans auf die Gestaltung Roquairols [1]).

Das führt uns auf Jacobis geistreiche Betrachtung über „die Allwille" in Syllis Brief an Amalia [2]). „Jedes Übermaß von Kräften", meint Jacobi, „reizt zu irgendeiner Art von Gewalttätigkeit und Unterdrückung. Hierzu kommt bei den Allwillen, daß ihren vorzüglichen Gaben eine besonders zarte und lebhafte Sinnlichkeit, eine große Gewalt des Affektes und eine ungemeine Energie der Ein-

[1]) Nerrlich a. a. O., S. 396. Spazier, 4. Band, S. 157.

[2]) S. 177 in der Ausgabe von 1812. Vgl. Schwarz a. a. O., S. 59 f. Der Brief steht nur in der zweiten Fassung, wo Jacobi seinem Helden ganz anders, viel kritischer, gegenüberstand als früher.



bildung zugrunde liegt". Und dann auf Seite 178 die entscheidend gewordene Stelle: „Man kann ohne Gefahr annehmen bey dieser Gattung, daß wo der hellere Kopf ist, auch ein höherer Grad von Ruchlosigkeit sich einstellen werde. Bey der Helle des Kopfes wird der Übergang von der Empfindung zur Reflexion, zur Beschauung und Wiederbeschauung — mit Beyhilfe des Gedächtnisses — immer schneller, mannigfaltiger, gegenseitiger, durchgreifender, umfassender; bis endlich Anschauung, Betrachtung und Empfindung jeder Art von der zur größten Fertigkeit gediehenen Selbstbesinnung, Geistesgegenwärtigkeit und inneren Sammlung, welche die Helden dieser Gattung, selbst in der ärgsten Beklemmung der Leidenschaft, nie ganz verläßt, unaufhörlich nur verschlungen werden und für sich keine Gewalt und natürliche Rechte mehr haben. Der ganze Mensch, seinem sittlichen Theile nach, ist Poesie geworden, und es kann mit ihm dahin kommen, daß er alle Wahrheit verliert und keine ehrliche Faser an ihm bleibt. Die Vollkommenheit dieses Zustandes ist ein eigentlicher Zustand der Gesetzesfeindschaft und ein Quietismus der Unsittlichkeit."

Hier haben wir in der Tat den ganzen Roquairol, so wie ihn der Dichter nachher im Roman zu schildern suchte, in der Theorie vor uns. Wir können uns denken, wie diese Stelle auf Jean Paul wirkte, der in gewisser Weise ähnlich geartet war, der seinem inneren Leben ständig zuschaute und der nur deshalb imstande war, einen Charakter wie Roquairol — wenn nicht durchzuführen, so doch zu entwerfen. Den ersten Einfluß dieser Schilderung haben wir wohl in jener Roquairol direkt vorbereitenden Stelle von den „Leidenschaften als artistischem Kunstwerk" zu sehen, die auf keinen anderen als den Helden, also auf Alban, gedeutet werden kann.

Stellen wir aber hier den Einfluß des Allwill fest, und nehmen wir an, daß Jean Paul ein Genie in der Art des Helden dieser Romanstudie schaffen wollte, so müssen wir in den daraus zu ziehenden Folgerungen sehr vorsichtig



sein. Jacobi kann dem Vorwurf nicht entgehen, daß dieser von Sylli geschilderte Allwill durchaus nicht derselbe ist, der uns sonst im Roman (auch in der zweiten Fassung) begegnet.

Zwar hat er schon S. 46 in einen Brief Amalias an Sylli die Stelle eingefügt: „Allwill ist ein recht wackerer Junge, ich traue ihm von manchen Seiten sehr, von anderen Seiten aber traue ich ihm nicht: es ist etwas von Ruchlosigkeit in ihm“.

Auch wird S. 179 (in dem erwähnten Brief Syllis) gerade das als gefährlichste Eigenschaft der Allwille hingestellt, daß sie, solange sie noch nicht ganz verdorben sind, auch Größe und in gewissen Fällen Edelmut beweisen — wobei wir an Roquairols Verzicht auf Linda in der Tartarusnacht und an seine Freundschaft mit Albano denken.

Das hindert aber nicht, daß wir auch von dem Allwill der „Briefsammlung“ dennoch ein ganz anderes, mehr dem Alban — wie er uns bisher im Genieheft erschien, z. T. auch, wie er später im Roman ausgeführt ist, — gleichendes Bild bekommen. Das Bild eines genialen, leidenschaftlichen Jünglings, den Clemens S. 99 „einen Besessenen“ nennt, „dem es fast in keinem Falle gestattet sey, willkürlich zu handeln,“ eines Jünglings, der von der Unwahrhaftigkeit jenes sich selbst beschauenden Zustandes so weit entfernt ist, daß er S. 194 die durchgängigste Wahrhaftigkeit für die erhabenste Tugend erklärt. Wie grundverschieden er von dem Roquairol des Titan ist, zeigen uns zwei Stellen, eine, wo er erklärt: „Einen Anschlag auf irgend ein weibliches Geschöpf zu machen, um es zu verführen, ist von jeher so fern von mir gewesen, daß ich einen Menschen, der dazu fähig ist, nicht ohne Haß und Ekel ansehen kann.“ Und folgende, anschließend an seinen Preis der Wahrhaftigkeit von ihm getane Äußerung: „Man erinnere sich eines Vorfalls, wo man, um eine Leidenschaft zu befriedigen, einen Betrug zu Hilfe genommen (wie Roquairol bei Linda), und stelle sich nun vor, man hätte, anstatt heimlich zu Werke zu gehen, demjenigen,

den man hintergangen, die nackende Wahrheit, sein eigentliches Vorhaben, entdecken müssen — wie wird man nicht auffahren und erblassen vor dem bloßen Gedanken!“

Leicht ist es dagegen, Parallelen mit dem Alban des Studienheftes nicht bloß, sondern auch des Romans zu finden. So S. 38 seine Hilfsbereitschaft gegen einfache Leute, S. 91 seine andächtige Verehrung für Amalia, S. 137 Claires Vertrauen, daß des Guten und Schönen in ihm zuviel sei, als daß es nicht des Bösen Meister werden sollte.

Dieses Allwill, wie er wirklich ist, erinnern wir uns also auch wieder, wenn wir gleich auf der folgenden Seite des Genieheftes unter der Überschrift „Alban“ lesen: „Alban gab innerlich seiner Neigung nach, bis sie durch die vorgespiegelte Befriedigung so schwach war, daß er sie überwinden konnte. Er war jetzt nicht mehr aus Empfindung in der Liebe gut, sondern aus Grundsatz. Gerade wenn er Gelegenheit zur Rache hatte, nahm er sie nicht.“ „Seine wohltätigen, fliegenden Projekte“ erinnern uns an die „Versuche, im Staate zu wirken“ des ersten Teils, und auf Goethe weist die folgende Notiz: „Beschreibe lieber seine Reise nach Rom, als daß du sie unterdrückst“, ein Motiv, das von jetzt ab beibehalten wird. Wichtig ist auch die weitere Bemerkung: „Alban mag gleich anfangs in die Beste verliebt sein, dann von ihr getrennt werden, und, zugleich gebessert, sie wieder finden.“ Hier haben wir zum erstenmal so etwas wie einen Plan der Handlung, die demnach drei Akte umfassen soll.

Auf der folgenden Seite (10; mit Teil II beginnt neue Zählung) lesen wir als Überschrift wiederum den Namen Alban, dahinter zum erstenmal den jetzigen Titel des Romans „Titan“. Die erste Notiz handelt jedoch nicht von Alban, sondern von seiner Geliebten (vgl. oben S. 9: „Sie ist eine zu zarte Sterbliche“ usw.). Hinter diesem von Lidie-Liane erzählenden Passus lesen wir folgende Worte: „Phosphorus der Morgenstern — der Titan — die Sonne — Luna, Diana — der Hundsstern.“



Der Sinn dieser sehr bedeutsamen Worte ist klar: es sind Titel des Romans, mit dem Begriff des Leuchtenden, wie „Hesperus“, aber zugleich in bewußtem, scharfem Kontrast zu diesem. Dem sanften Abendstern wird der Lichtbringer, der Morgenstern, entgegengesetzt, dann gesteigert der Sonnengott Titan, darauf einfach die Sonne.

Daß Jean Paul dem „Titan“ sozusagen erläuternd „die Sonne“ folgen läßt, ist für die Auffassung des Wesens der werdenden Erzählung nicht ohne Bedeutung. Zunächst sehen wir aus der Parallele mit „Hesperus“, daß das Wort hier, wo es zum erstenmal im Text vorkommt, nicht eine Person, sondern den Geist des Werkes, seinen allgemeinen Charakter bezeichnet. Was für ein Geist aber ist es, der in diesem Werk herrschen soll? Wir denken bei dem Wort „Titan“ an das weit über Menschliches hinausragende Riesenmaß des Begehrens, an trotzig sich auflehnende Himmelsstürmer, wie Prometheus, an Werke von Michelangelo und Beethoven. Willenstitanen, Menschen, die in überströmendem Kraftgefühl ihre Schranken zerbrechen, erwartet der Leser, wenn er den „Titan“ zur Hand nimmt. „Jeder Himmelsstürmer findet darin seine Hölle,“ schreibt der Dichter ja im Herbst 1803 selbst an Jacobi.

Die besagten Überschriften zeigen ein anderes Bild. Der Begriff des eigentlich Titanischen tritt darin ganz zurück gegen den des Helleuchtenden. Einfach der die andern überstrahlende Mensch, das Genie, wie der Titel des Heftes sagte, soll geschildert werden. Das ist auch zu bedenken, wenn wir das Wort einige Zeilen vorher als Überschrift hinter dem Namen Alban lesen. Mag Jean Paul es, wie ich annehmen möchte, erst nachträglich — nachdem er auf der Suche nach einem Titel über „Hesperus“ und „Phosphorus“ zu „Titan“ gelangt war — dorthin geschrieben haben oder nicht, jedenfalls steht es mit der fraglichen Stelle in engstem Zusammenhang. — Daß der Dichter an das Himmelstürmerische, Prometheische hier nicht denkt, sehen wir nicht bloß aus den angeführten Titeln, sondern vielleicht noch deutlicher aus dem Fehlen eines



ähnlichen, mit dem sich jener Begriff eng verknüpft: Lucifer[1]).

Andrerseits ist natürlich ohne weiteres zuzugeben, daß der Dichter den Titel „Titan“ auch wegen des Prometheischen gewählt hat, das nun einmal darin liegt. Gerade die Bemerkungen aber, in denen nachher „Titan“ offensichtlich als Personenbezeichnung vorkommt, zeigen nicht eine Spur jenes Elements. — Unmittelbar an die besprochenen Titelangaben schließen sich Schilderungen des Helden ganz in der bisherigen Art. „Er konnte das Algemeine in den Bibliotheken nicht ausstehen. Er kniet nach der Liebeserklärung neben ihr hin und dankt Gott. Die Qual seines Ehrgeizes, da er nichts werden kann.“ Aus der folgenden Notiz sehen wir mit Sicherheit, daß der Dichter sich nun schon für den Titel „Titan“ entschieden hat. „Im Titan,“ lesen wir, „muß die höchste Leichtigkeit des Styls mit der Fülle aus dem Wörterbuch zusammenkommen. Nie wie in Lebensläufen zwei verschiedene Metaphern nebeneinander (z. B. der Körper der Satellit und Adjutant der Seele), sondern nur Eine schönste, ausgesuchte.“ Also deutliche Abkehr von Hippel, begleitet von einem mißbilligenden Seitenblick auf dessen Stil, und zugleich die Ankündigung: Dies Werk wird etwas ganz Besonderes, der „General- und Kardinalroman“. — An der nächsten Stelle, wo das Wort Titan wieder vorkommt, bezeichnet

[1]) Wie sprach Jean Paul den Titel seines Romans aus? Unsere Stelle gibt eine Art Rechtfertigung für die übliche und wohl immer üblich gewesene Aussprache: Títan (mit Accent auf der ersten Silbe; vgl. z. B.: „Títan, deine Strahlen alle“ usw.) Interessant ist nun eine Stelle aus einem späteren Brief des Dichters, deren Kenntnis ich einer privaten Mitteilung Eduard Berends verdanke. Am 11. Mai 1802 schreibt Jean Paul an Karoline Herder: „Ich erwarte Ihre Antwort, wenn der „Tĭtān“ gelesen ist vom — Tītăn in der oberen Stube“ (also von Herder). So in der Kopie des Briefes in Jean Pauls Briefbuch (Fasz. 24 des Nachlasses). Hier ist offenbar Herder scherzhaft als der Sonnengott, der Strahlende, der „Tītan“ bezeichnet. Er liest das Buch, das von den Titanen, den Himmelsstürmern, handelt, den „Titān“. — Dieser Wortwitz ändert natürlich nichts daran, daß auch weiterhin der Titel des Romans den Ton auf der ersten Silbe trug.



es ebenfalls den Titel: „Im Titan Wechsel zwischen feinen Seelenszenen und spannenden äußeren Auftritten.“ Auch hier sehen wir, welch hohen Flug der Dichter zu nehmen sich anschickt.

Auf diese letztgenannte Notiz folgen nun diejenigen, in denen „Titan“ als Personenbezeichnung vorkommt (besser gesagt als Wesenscharakterisierung; vgl. im ersten Teil „Komikus“), und die Förster[1]) zu der Behauptung veranlaßt haben, Titan sei eine Person neben Alban und zwar der spätere Roquairol. Wohlgemerkt stehen diese Angaben in einem Abschnitt, der „Alban“ betitelt ist, nicht etwa „Titan“ oder „Alban Titan“. „Titan mus reich erzogen sein um seinen Übermuth. Er habe in seinem Scherz das Schillerische: . . .“ (folgen einige unleserliche Worte). Auf derselben Seite lesen wir kurz vorher: „Schillers Stärke des Ausdrucks in Alban“. Weiter: „Titan war durch Reisen über d. and. Geschlecht verdorben wie Göthe.“ Stimmt genau mit vielem, was wir im ersten und zweiten Teil des Heftes von unserem Helden hörten. „Er sei vor der Verderbnis nicht am Hofe. Titan macht Verse (vor der Erwähnung Titans hieß es: „er mag ein Dichter und Komponist sein“), verdirbt sich, hat als Offizier gedient (Klinger). Alle Leidenschaft mus im Titan sein. Lidie war sehr fromm, Alban nicht, sie ging damals gerade zum Abendmahl.“ Gleich darauf: „Er, Titan — Sie, Lidie.“ Von Albans Reise nach Rom war vorher die Rede, jetzt heißt es: „Titan hatte in Italien nichts Besseres gefunden.“ „Titan wird schlecht durch das Gefühl seiner Fehler und seines bessern Wesens, seiner Wünsche und seiner Fehler. . . . Zeichne die Begierde der Jugend, im Staate zu wirken.“ „Seine Liebe zu kräftigem Bösewicht — sein Troz, Groll . . . Lobe seine körperliche Kraft und den Streit seines Stolzes und seiner Menschenliebe“ usw. „Titan wolte durch den Donner sterben (so Albano im 19. Zykel). Eine edle Frau sei seine Freundin. Bei den kleinen

[1]) Wahrheit VI S. 285.

Liebeshändeln entwickle mehr seine thätige, projektierende Seite (vgl. „seine Versuche, im Staate zu wirken," „seine wohlthätigen, fliegenden Projekte") als die liebende, um durch den Glanz seiner guten Seiten seine schlechten zu verdecken." — Der Name Titan kommt dann nicht mehr vor.

Drei Folgerungen lassen sich aus den angeführten Stellen ziehen. Einmal sehen wir immer deutlicher, daß tatsächlich Goethe als das Urbild des Helden unserer Erzählung anzusehen ist. Die italienische Reise, die Art, wie Goethes Name einmal erwähnt wird, und schließlich die Anspielung auf seine Freundschaft mit Charlotte v. Stein beweisen zur Genüge, daß Deutschlands größtes poetisches Genie dem Dichter als Modell seines Helden vorgeschwebt hat. Und zwar ist schon jetzt die Front gegen Weimar gerichtet. Jean Paul scheint zu ahnen, daß er einst eine Rolle im Kreise der Gegner der Dioskuren spielen wird.

Wenn aber der Tendenz nach die guten Seiten dieses Allwill-Goethe-Charakters mehr als zuvor gegen die schlechten zurücktreten, so scheint mir doch als zweifellos festzustehen, daß wir auf keinen Fall annehmen können, der Dichter habe nun plötzlich eine zweite Person neben Alban eingeführt. Eine Hauptperson haben wir nach wie vor, Alban ist der Titan.

Hiermit ist eigentlich auch schon die Frage beantwortet: Ist dieser eine Held, wie Spazier annimmt, identisch mit dem späteren Roquairol? Wo dieser letztere nachher erwähnt wird, ist er so deutlich von Alban unterschieden, daß keine Verwechslung möglich ist. „Roquairol", heißt es gegen Ende des Heftes an einer schon einmal erwähnten Stelle, „kommt z. Nachts zu Aquilina, misbraucht sie im fremden Namen Albans, Roqu. schwur in der Nacht, keine noch geliebt zu haben. Alban verleitet sie eben deshalb in der zweiten Nacht leichter zu Fehler." Der damalige Alban darf nicht mit dem des Romans verwechselt werden; er ist „ein Cherub mit dem Keime des Abfalls", wie es von Gaspard heißt, eine sinnliche Natur. Sicherlich hat er, auch hiervon abgesehen, Züge, die an den späteren Ro-



quairol erinnern[1]). Untersuchen wir, um sicher zu gehen, die Stelle des Heftes, wo Roquairol zuerst erwähnt wird. Einige Zeilen vor dieser Erwähnung heißt es vom Helden: „Lernt bei seiner Rückkehr das weibliche Geschlecht verachten. War in Italien in Gefahr, ermordet zu werden, durch Befehl des Fürsten. Sie gab ihm auf ihrem Totenbette ihre Freundin zur Gemahlin (wie Liane im Roman). Die Ehre (vielleicht verschrieben für „Ehe") heile ihn[2]); er sehe, daß man das Idealische nie außer sich suchen müsse."

Über den Ausgang seines Helden hatte sich Jean Paul also entschieden. Kein tragisches Ende, sondern Läuterung seines genialisch-problematischen Titan-Alban. Diese Entwicklung entspräche also der Woldemars und auch dem von Jacobi geplanten Ausgang seines Allwill-Romans, in welchem vermutlich der Held durch Syllis Einfluß auch noch gebessert und geläutert werden sollte. — Gerade an diese wichtige Notiz schließen sich nun die beiden folgenden: „Male einen Epikuräer, der nichts glaubt und überall räsoniert. Male Roquairol durch alle Kühnheiten, Schreibereien, Saufen, Wollüste — entnervt — seine öde Leerheit des Lebens, stirbt ohne Glauben und Unglauben — hat zuletzt nichts als Eitelkeit — tötet sich auf dem Liebhabertheater als Franz Moor wirklich, sein tragisches Blat zu Hause, wil durch seinen Tod noch etwas Gutes wirken."

Der „Epikuräer" sollte natürlich nur eine Nebenfigur sein, wie deren so viele im Heft einmal auftauchen und wieder verschwinden. Es scheint aber nicht unmöglich, daß der Dichter tatsächlich von ihm den Übergang gefunden hat zu jener kontrastierenden Parallelfigur, die von jetzt an festgehalten wird, und deren Silhouette immer schärfer hervortritt. „Einen Helden aufstellen", war schon (unter Nr. 30) als Plan ausgesprochen, „der neben sich einen

[1]) Vgl. oben S. 36.

[2]) S. o. S. 39: „Alban mag . . . zugleich gebessert sie wiederfinden".



parodierenden Nachahmer hat.“ Diesen letzteren haben wir vor uns. Während er, „das Pseudogenie“, wie er im Heft „Geschichte“ genannt wird, elend zugrunde geht, wird das Genie Alban gerettet. Der reinigende Einfluß einer edlen Frau hat ihn vor dem Verderben bewahrt. Ist es ein Zufall, wenn wir gleich nach der Notiz, die Roquairols Schicksal so genau schildert, folgende finden: „Der edle bessernde Greis erscheine zuletzt?“ Einige Zeilen weiter tauchen Rousseaus Ideen über Gottes- und Menschenliebe auf; noch weiter gegen Schluß heißt es; „Alle Lehre, die ich dem Alban im Buch gebe, lege ich dem Spanier in den Mund; Spanier: Herder;“ und wie wir oben sahen, wird ja noch in diesem Heft der Spanier durch einen „Karakter mit griechisch sanftem Umriß“ ersetzt.

Auf der andern Seite steht, nur erst kurz skizziert, die dämonische Gestalt Roquairols, „durch alle Kühnheiten, Schreibereien, Saufen, Wollüste entnervt“, auf den dann mit der Zeit alles, was wir an ähnlichen Eigenschaften bei Alban gefunden haben, übertragen wurde. Jetzt aber, gegen Schluß des Heftes, steht es noch nicht so wie im Roman, wo Alban das Genie im guten, Roquairol im bösen Sinne darstellen soll. Sondern noch immer können wir von Alban beides behaupten. Als einen jugendlichen Ottomar mit vielem Licht und starkem Schatten können wir ihn uns am besten vorstellen. Roquairol dagegen ist jetzt schon ganz das Genie im bösen Sinn; das wenige Gute, das wir von ihm hören [1]), läßt ihm der Dichter auch später.

Auf alle Fälle haben wir jetzt zwei Vertreter des Geniecharakters, deren weitere Entwicklung getrennt zu betrachten ist.

Albano.

Wenn es dem Dichter gelang, eine Gestalt wie die Albans nicht bloß flüchtig anzudeuten und zu skizzieren,

[1]) S. o. „Wil durch seinen Tod noch etwas Gutes wirken“, und: „Roquairol habe eine ewige übertriebene Liebe für seinen verstorbenen Vater.“ An dessen Stelle ist im Roman seine Schwester getreten.



wie Jacobi im „Woldemar" getan hatte, sondern mit breitem, festem Pinselstrich zu malen, so erfüllte er eine Aufgabe, die des Schweißes der Edlen wert war.

Sehen wir zu, wie er das Problem zu lösen suchte.

Das zweite, 1794—95 entstandene Studienheft, „Geschichte" betitelt, das uns das ganze Programm des Romans zum erstenmal entrollte[1]), ist auch das erste, das die Entwicklung des Helden in einen festen, scharfumrissenen Plan bringt. In drei Stufen soll sie vor sich gehen: 1. unentwickelte gemischte Periode, 2. schlimme, 3. Besserung. („Geschichte" S. 44.)

So war die Entwicklung ja schon im Heft „Genie" angedeutet gewesen. Auch in der Auffassung des Wesens der Albanopersönlichkeit finden wir kaum eine Änderung. Ziemlich am Anfang des Heftes schon gibt der Dichter ein Bild, wie er sich seinen Helden denkt. „Konnte, ob er sichs gleich vorgenommen, nie, auch in zartester Stimmung, auf einer Stelle haften — er schrit unersättlich vor bis zur Zerrüttung. Eigentlich mus durch die 2 ersten Theile seine ganze genialische ungetheilte nicht durch Kunstbesonnenheit gestörte Heftigkeit durchlaufen. In seine Liebe kömmt Ehrgéiz, er wil in Kriegsdienst,[2]) Generalissimus". Der „junge Göthe" wird wieder als Vorbild genannt. An anderer Stelle allerdings mit der Einschränkung: „Kalt wie Göthe mag er nie werden, anfangs werd. seine Tugend. und seine Laster miteinander entfaltet, aber er ist doch blos unschuldig." Daß diese Unschuld nur innere Unberührtheit sein kann, zeigt die in diesem Hefte gerade wie im ersten geschilderte höchst eigentümliche Rolle, die Alban nach der Verführung der Spanierin durch seinen Freund Roquairol spielt[3]). „Er nimmt Schwester des Lektors, des Roquairol," heißt es weiter in der angezogenen Stelle, „kommt kalt gegen Weib aus Italien." — Seine Stellung als Genie gegenüber dem „parodierenden Nach-

[1]) s. o. S. 18.

[2]) vgl. das Schema der Handlung oben S. 20 f.

[3]) s. o. S. 18.



ahmer" ist die gleiche geblieben. „Das Pseudogenie töte sich." Das kann natürlich nur Roquairol sein, von dem in diesem Heft noch weniger die Rede ist als im vorigen, im Gegensatz zur späteren Zeit, wo er immer mehr hervortritt. Von der Freundschaft beider Jünglinge hören wir auch hier, wenigstens von deren „trauriger Auflösung", und gegen Schluß stellt der Dichter beide in Kontrast durch die Notiz: „Unterschied zwischen ihm und Roquairol, daß dieser kein Ehrgefühl hat und doch Hoffarth." Dies entspricht genau dem Verhältnis Sphex' und Schoppes [1]).

Noch etwas früher als dies Heft mögen die ersten Aufzeichnungen entstanden sein, die wir über Alban im Charakterstudienheft S. 6 finden. Kraft (zweimal von Jean Paul unterstrichen) wird als Hauptzug seines Wesens genannt. Im Kampfe soll er sie gebrauchen, in einem Kampfe zwischen Liebe und Ehrsucht. Über den ganzen Ausführungen steht, ebenfalls vom Dichter durch Unterstreichen hervorgehoben, als Leitstern der „junge Göthe"; der dahinterstehende Name Schillers ist wieder gestrichen. Also auch hier fehlt nicht der Blick auf Goethe, und gegen Ende des Heftes lesen wir noch einmal: „Er habe die verschlossene handelnde Liebe wie Göthe" [2]). Daneben werden vereinzelt andere Vorbilder genannt, der Maler Reinhard, Klinger, ferner als literarisches Muster jetzt der andere Jacobische Roman und dessen Held, Woldemar, an den wir schon mehrfach dachten. Allwill ist abgetan; diese für die Entstehung und Entwicklung des Titan so hochwichtige Persönlichkeit wird, soweit ich sehe, in den ganzen Titanstudien nicht ein einziges Mal mehr erwähnt. Doch ist sein Einfluß noch zu erkennen. „Wollüstig," nennt Jean Paul seinen Alban, „unersättlich, unruhig, kalt nach der Hitze"; „es rührt ihn nichts als

---

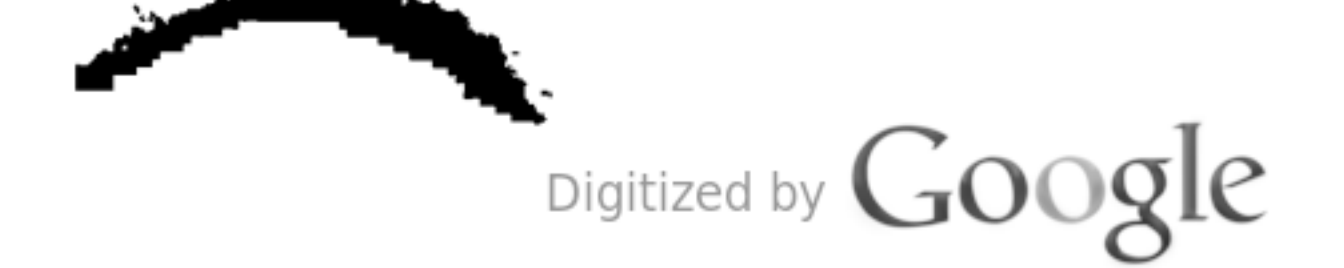
[1]) s. o. S. 15f.

[2]) So auch noch im Heft von 1797. Hinter der Überschrift „1. Jobelperiode" steht „Göthe". Beim 6. Kapitel: „Crescentia: Ehrsucht — Heftigkeit — Liebe zur Freiheit — zum göthischen Leben."

was durch das Medium der Phantasie hindurchging."

Hier ist der Punkt, wo sein Charakter sich am engsten mit dem Roquairols berührt. Eine Kernfrage des Romans erhebt sich vor uns: Wie bekam Roquairol, der bisher nur ein schattenhaftes Dasein führte, Blut und Leben? Das Charakterstudienheft beantwortet die Frage. Auf S. 22 steht wieder die Überschrift „Alban". Darunter folgende uns zum großen Teil schon aus „Genie" bekannte Notizen: „Seine Freude etwas abzubrechen, zu stören („Genie"). — Preist zerrüttende Gefühle glücklich. — Caligula wollte Zäsonia auf die Tortur bringen usw. („Genie"). — Niemand grausamer als ein Genie. — Kann seiner Heftigkeit wegen keine Pläne durchführen („Genie"). — Gab innerlich seinen Neigungen soviel nach, bis sie durch die vorgespiegelte Befriedigung so schwach waren, daß er sie besiegen konnte („Genie"). — Gerade bei der Gelegenheit der Rache nahm er sie nicht („Genie"). — Seine körperliche Stärke. — Hat starkes Gefühl unter dem Donner („Genie"). — Seine Aufmerksamkeit auf Kleinigkeiten, im Schmerz."

Fast alles Eigenschaften, die wir bei Alban fanden und die seinen Geniecharakter veranschaulichen. Nun aber hat Jean Paul am Anfang der ersten Zeile den Namen Roquairol übergeschrieben. Wir haben an dieser Stelle also den strikten Beweis, daß der Dichter Eigenschaften Albans einfach, ohne Änderung, auf Roquairol übertrug. Der Stein kommt ins Rollen; ganz allmählich beginnt sich zu vollziehen, was im Roman als Resultat vorliegt, das Sinken Albans und das Steigen Roquairols, — nach ihrer dichterischen Bedeutung beurteilt. Vergebens ruft der Dichter sich schon auf der nächsten Seite des Heftes zu: „Gebe Alban mehr Züge, die du bisher Roquairol geben wolltest." Man sieht sein Schwanken; er fühlt selbst, daß er den Schemen, das „Pseudogenie," vom Herzblut seines Helden trinken läßt. Aber es blieb dabei: Alban war nicht der Empfangende, nur immer geben mußte er — bis aus dem Reichen ein Bettler geworden war, aus dem



Genie — ein guter Junge. Im Studienheft von 1799 wird er folgendermaßen geschildert: „Sein Fleiß; hatte noch den hergebrachten Begriff von Thätigkeit (wie gut erzogener Junge)."

Wie war eine solche Wandlung möglich?

In der Vorrede zur zweiten Auflage der „Unsichtbaren Loge" nennt Jean Paul Gustav, Viktor, Albano seine romantischen Helden, denen „das Schulmeisterlein als Logemeister und Altmeister und Leithammel vorangezogen sei". Wir müssen also, um Albano zu verstehen, seine beiden Vorgänger zum Vergleich heranziehen. Und gleich in der „Unsichtbaren Loge" finden wir jenes Moment, das für den „Titan" von so gewaltiger Bedeutung gewesen ist, das Erziehungsproblem und den Einfluß Rousseaus.

Die abstruse Idee, die der Erstlingserzählung ihr eigentümliches Gepräge gibt, Gustavs unterirdische, ihn von allen Einflüssen der Oberwelt fernhaltende, von einem „Genius" geleitete Erziehung, geht direkt auf eine Stelle im „Émile" zurück. „Wohin in aller Welt," fragt Rousseau im zweiten Buch seines Erziehungsromans, „sollen wir aber das Kind versetzen, um es gleichsam als ein unempfindliches Wesen, als eine Art Automaten zu erziehen? Sollen wir es auf den Mond, auf eine wüste Insel bringen? Sollen wir es von allen menschlichen Wesen entfernt halten? Wird es niemals andere Kinder seines Alters sehen? Wird es nicht seine Eltern, seine Amme, seine Wärterin, seinen Diener, vor allem seinen Erzieher sehen, der doch auch kein Engel ist?" Es ist bezeichnend für Jean Pauls abnorm entwickelte Phantasie, daß er es in seiner „Unsichtbaren Loge" tatsächlich unternommen hat, eine hier als paradoxer Unsinn hingestellte Erziehung zu schildern und damit Rousseaus Idee zu Tode zu hetzen. Ging der Mond allerdings selbst ihm zu weit, so ist er über die „wüste Insel" noch hinausgegangen, und alles Übrige ist genau nach Rousseaus Rezept eingerichtet. Sogar der Erzieher ist eine Art Engel geworden, ein Wesen, dem menschliche Fehler kaum anhaften. — Dies fratzenhafte Zerrbild einer Er-

ziehung finden wir im Titan nicht mehr. Es spukt freilich noch in den Studien [1]); aber später ist die Übertrumpfung Rousseaus aufgegeben. Dennoch ist ja auch in dem reiferen Werk übergenug des Bizarren geblieben. Nicht genug, daß man dem Knaben seine Herkunft verheimlicht [2]), wobei Jean Paul seine Unfähigkeit, sich in das Gemüt eines Prinzen zu versetzen, durch die erstaunlichsten Motivierungskapriolen zu verdecken sucht. Auch den Mann, den Alban fälschlich für seinen Vater hält, Gaspard von Zesara, darf er erst in seinem zwanzigsten Jahr sehen und muß dazu eine Reise nach Italien machen. Und etwas ist doch noch von jener Rousseau-Stelle geblieben: auf einer Insel bringt der Held fern vom Treiben der Welt wirklich seine ersten Lebensjahre zu. Daß gerade Isola bella gewählt ist, hängt ja, wie wir sahen, ebenfalls mit Rousseaus Einfluß zusammen.

Von Anfang an war im Heft „Genie" von der Kindheitsgeschichte Albans die Rede. Unter dem Einfluß Jacobis aber tritt das Interesse daran im zweiten Teil des Heftes ganz zurück. Erst ganz am Schluß wird Rousseaus Name genannt, in Verbindung mit dem großen deutschen Theoretiker, Herder, von dem ausdrücklich gesagt wird, daß er in der Person des Spaniers, später Dians, auf Alban lehrend einwirken soll.

Jetzt begann also das ganze Problem des Romans sich allmählich zu verschieben. Tendenz, Kampfstellung war da. Hinfort mischt sich in die literarische Polemik immer stärker die pädagogische — zu der dann viel später als dritte die philosophische getreten ist. Das Problem

---

[1]) Studienheft „Geschichte" S. 44: „Die Geschichte wird nicht eher als durch eine romantische Voraussetzung gut, z. B. die Erziehung unter der Erde."

[2]) In seiner „Bildung eines Fürsten" (Levana, § 102 ff., S.W. 37, 124 ff.) hat Jean Paul auch dies Moment fallen lassen. „Friedanot," wie er den Prinzen nennt, soll auf dem Lande erzogen werden, in ganz ähnlicher Weise wie Albano im Titan, aber nicht in Unkenntnis seines Berufs (S.W. 37, p. 131 ff.).

ist nun nicht mehr die Darstellung der Entwicklung des Geniecharakters, sondern die Darstellung der Wirkung der Erziehung auf den Geniecharakter. Dazu erwies sich die breite Ausmalung einer Kontrastfigur als zweckmäßig, und demnach wird die Lage durch das Hinzutreten des Pädagogischen folgende: Nicht mehr Genie und Pseudogenie, sondern zwei gleich genial veranlagte, mit Jean Pauls üppig wuchernder Einbildungskraft begabte Knaben haben wir vor uns, Zwillingsbrüder ihrem inneren Wesen nach. „Du wirst mein Ich einmal!" Mit diesen Worten kennzeichnet Roquairol in einem bedeutsamen Moment seine innere Verwandtschaft mit Albano. Während er, infolge falscher Erziehung, zugrunde geht, will Jean Paul an Albano zeigen, wie ein solches Kraftgenie, ein Allwill, ein Woldemar, ein Goethe, von vornherein durch eine einfache, gesunde Erziehung in die richtigen Bahnen geleitet und in ganz Rousseauscher Weise zum Glauben an Gott und Unsterblichkeit geführt, an den Klippen des Lebens nicht zerschellt, sondern zu einem harmonischen, geläuterten Dasein durchdringen kann.

So erhält die Kindheitsidylle, in der wir außer Alban auch sein Gegenbild Roquairol sowie Liane und Linda als Kinder kennen lernen, ihre große Bedeutung für den Roman. Es ist im wesentlichen des Dichters eigene Kindheit, die er vor uns auferstehen läßt[1]). Der Knabe hat Jean Pauls empfindliche Nerven („diese harten Worte ritzten, wie bei einem Wasserscheuen, die offenen Nerven des ehrgeizigen Knaben," S.W. 21, S. 108). Im allgemeinen ist Alban als Kind derselbe wie im ersten Studienheft. Als Kraftgenie tritt der Jüngling am Beginn der ersten Jobelperiode den Kampf mit dem Leben an. Als einen „dunkeln Edelstein von zuviel Farbe", schildert ihn der Dichter, „den die Welt, wie andre Juwelen, erst durch Hohlschleifen lichtet und bessert." An alles „antediluvia-

[1]) vgl. Schneider, a. a. O. S. 23, 32 ff.

nische Riesenellen“ legend, hat er „einen sonderbaren Hang zu allen übermäßigen Menschen“. Doch werden unsere durch große Worte gespannten Erwartungen sogleich getäuscht. In Wirklichkeit ist nur eins an dem Jüngling Albano übermäßig stark: das Empfinden im Wertherschen Sinn.

Hier also ziehen sich die Fäden von Jean Pauls zweitem großen Roman zum Titan herüber. Der Viktor des „Hesperus“, nach unsers Dichters Wort sein „zweiter romantischer Held“, ist eine nicht uninteressante Figur, witzig, ja, sarkastisch ebensowohl wie sentimental. Besonders im Anfang treten die ersteren Eigenschaften gegenüber der Rührseligkeit in den Vordergrund. Als aber die Empfindsamkeit im Laufe der Erzählung die Oberhand bekommt, sieht sich der Dichter veranlaßt, dies gewissermaßen entschuldigend zu erklären. „Viktor war nie kleinmüthig“, meint er (S.W. 7, 69), nach seiner Art direkt charakterisierend, „jedes Unglück machte ihn stählern . . ., aber aus einer überschwänglichen Menschenliebe heraus hatte er absichtlich seinem inneren Menschen die Fühlhörner [1]) zu groß wachsen lassen . . . daß er ungeachtet seiner Besonnenheit, seiner Laune einiges von der Unähnlichkeit mit jenen Genies einbüßte, die gleich den Seekrabben Fühlfäden aufrichten, die kaum ein Mann umklaftert.“

So, als ein Genie mit besagten enormen Fühlfäden, erscheint Alban wirklich am Anfang des Romans. Wie der Faust des Volksbuchs Adlerschwingen an sich nimmt, um „alle Gründe im Himmel und auf Erden zu erforschen“, das Weltall zu erkennen, so will Alban, in die Tiefen des romantischen Mystizismus versinkend, das Weltall fühlen. So in der berüchtigten Stelle im 1. Zykel (S.W. 21, S. 12ff.). „O Gott! rief er selig erschrocken, als alle Türen des neuen Himmels aufsprangen und der Olymp der Natur

[1]) Das Bild kommt auch im Wilhelm Meister vor, wo das Fräulein v. Klettenberg darüber klagt, daß ihre Seele nur Fühlhörner, nicht Augen habe.



mit tausend ruhenden Göttern um ihn stand . . . Das stolze Weltall hatte seine große Brust schmerzlich ausgedehnt und dann selig überfüllt etc." Der Wunsch, ganz im All aufzugehen, fehlt nicht: „er sehnte sich, über die Terrasse sich den Fasanen nachzustürzen und im Strom der Natur sein Herz zu kühlen." Dies Gefühl schildert eine spätere Stelle (S.W. 22, S. 220; 64. Zykel) noch deutlicher. „. . . ihm war, als wiss' er nichts, als sei er ein Gedanke, und hier trat ihn auf eine wunderbare neue Weise das Gefühl an, das ist die Welt, du bist auf der Welt — er war Ein Wesen mit ihr — alles war Ein Leben, Wolken und Menschen und Bäume. — Er fühlte sich von unzähligen Polypenarmen ergriffen und zugleich mit ihnen umschlungen und doch fortrinnend im unendlichen Herz." Unstreitig liegt hierin etwas Großes, wie in aller Mystik. Aber nun erklärt der Dichter an anderer Stelle, daß dieser Zug mit Albans eigentlichem Wesen gar nichts zu tun hat, daß „sein frisches, energisches Leben aller mystischen Vernichtung widersträubt[1])". Und so ist es auch, die Überschwänglichkeit ist ein Rest der Hesperusstimmung und tritt besonders in der ersten Jobelperiode hervor; die Stelle im 64. Zykel und einige andere sind Rückfälle[2]). Der Dichter wußte genau, daß jenes Aufgehenwollen im All, jenes „Fortrinnen im unendlichen Herz" etwas Krankhaftes, Abnormes war[3]); Albanos Eigenart aber sollte anderer Natur sein; einfach übermäßig gesteigertes Kraftgefühl, ohne die übergroßen „Fühlhörner". Alles Mystisch-Sentimentale war dabei vom Übel und wurde, soweit möglich, getilgt.

Bei der poetischen Eigenart Jean Pauls aber gewann

[1]) S.W. 22, 235.

[2]) Nerrlich meint umgekehrt, Albano werde erst sentimental, als er zu lieben anfange; aber was er zur Begründung anführt, nämlich daß seine Liebe rein theoretisch, abstrakt, spiritualistisch werde, ist durchaus kein Beweis dafür. Theorie, Abstraktion sind mit Sentimentalität schlecht zu vereinigen.

[3]) Über Albanos Traum im 99. Zykel, der auch sentimental-mystische Züge trägt, s. u. S. 95.



sein Held hierbei nicht nur: es bedeutete für ihn auch eine Einbuße an innerem Leben. Und sicher ist Albano dadurch uninteressanter geworden, daß der Dichter, in der guten Absicht, eine möglichst geschlossene Persönlichkeit zu schaffen, seinem Helden jede Spur der zweiten Haupteigenschaft Viktors, des Humors, nahm. Alban ist völlig humor- und witzlos. Eine steife, spanische Grandezza, die ja schon in dem Namen Albano de Zesara zum Ausdruck kommt, charakterisiert ihn. Doch damit nicht genug; der Dichter glaubte seinem Helden noch mehr von dem ursprünglichen Wesen des Titan-Alban nehmen zu müssen. „Göthische Tobjahre" haben ziemte sich für den künftigen Musterfürsten nicht. Diese Seite des Genialischen bekam Roquairol, der dadurch um so viel interessanter als Albano langweiliger wurde. Damit noch nicht zufrieden, nahm der Dichter seinem Lieblingshelden auch die Verwegenheit der Redeweise; „Schillers Stärke des Ausdrucks in Alban", lesen wir im Heft „Genie", später dagegen: „Roquairol spreche mit Schillerischer Kürze." Ja, noch mehr, und kaum glaublich: Alban, dessen Scharfsinn Jean Paul ausdrücklich rühmt, besitzt in Wahrheit so wenig Verstand und Sicherheit des Blickes, daß er, die Liebesintrigue der koketten Fürstin gänzlich mißverstehend, durch seine Ahnungslosigkeit eine äußerst peinliche Szene zwischen ihr und seinem Vater herbeiführt und schließlich verdutzt erklären muß: „O Gott, ich verstand wohl niemand!" Dieselbe Harmlosigkeit beweist „der gute Alban", wie ihn Jean Paul oft nennt, beim Durchblättern der Tagebuchnotizen seines Freundes Schoppe, dessen Anspielungen auf seine Liebe zu Linda er „nach seiner einfachen Natur" gänzlich mißversteht. Wir fragen uns nun wirklich besorgt: was hat der Dichter denn eigentlich seinem Helden, diesem Heros und Apoll, der ein Fürstentum lenken soll, eigentlich an hervorragenden Geistesanlagen gelassen? In seiner Person vor allem sollte sich doch jener Geist verkörpern, den Jean Paul einst stolz und hoffnungsfreudig mit dem strahlenden Morgenstern und dann sogar mit der

Sonne verglichen hatte, jener Geist, nach dem er seinen Roman benannt hatte.

In der Tat bleibt nicht viel mehr übrig als große Worte. Rousseau hat alles verdorben. Sobald Jean Paul auf die unglückselige Idee gekommen war, wie jener die Erziehungstheorien in seinen Roman zu verflechten und eine gesunde Erziehung als Gegengift gegen den „frechen Titanengeist“, gegen die „Genieseuche“ anzupreisen, war Albanos Schicksal im ästhetischen Sinn besiegelt.

Zwar spricht der Dichter von seinem „mächtigen Willen“, von seinem genialisch-energischen Geist; aber dieser Geist und dieser Wille betätigen sich — wenn wir von Liebe und Freundschaft zunächst einmal absehen — nur darin, daß er als fleißiger Student gewissenhaft die Kollegien besucht und in seiner Freizeit zeichnet, musiziert, im Messias liest, sich über Nervenkrankheiten belehrt („war er bei seinem Studium dagegen geschützt?“ fragt der Dichter entschuldigend). Wir wundern uns nicht, daß Roquairol sich gegen sein pedantisch-pharisäerhaftes Wesen auflehnt und ihm schreibt: „Ich will nicht von dir verkannt sein, gerade von dir, der du, mit so wenigen Reflexen deines Innern, so leicht nachtheilig vergleichst.“

„Kampf zwischen Liebe und Ehrsucht“ nannte Jean im Charakterstudienheft als Albanos Problem. Auf seine erste Liebe paßt diese Formel nicht. Sie, die eng mit seiner ersten Freundschaft zusammenhängt, wird wie diese letztere damit motiviert, daß die Phantasie des in ländlicher Zurückgezogenheit aufwachsenden Knaben geblendet wird durch den Zauber der falschen Erziehung, den ihm Falterle mit glühenden Farben malt. Freund und Braut liebt er erst mit der Phantasie; es „rührt ihn nur, was durch das Medium der Phantasie hindurchging“ (Charakterstudien). Als er dann beide in Wirklichkeit sieht, als er in Roquairol einen Freund findet, als Liane sein schüchternes Werben erhört, da beginnt nach der Schule und der Universität das Leben ihn in die Zucht zu nehmen. Leiden wollte ihm Jean Paul ja durchaus nicht ersparen.



So enden denn Liebe und Freundschaft unglücklich. Die Freundschaft mit ehrlichem Haß gegen den Verführer seiner Pflegeschwester, und die Liebe? „Haßt die Egoisten und ist selbst einer," sagt der Dichter in den Charakterstudien von Alban, und kleinlich egoistisch zeigt sich dieser, als Liane ihm, durch geheimnisvolle Mitteilungen gezwungen und zugleich zum Schweigen verpflichtet, ihr Wort zurückgibt. Seine Heftigkeit verursacht eine erneute Erblindung der „zu zarten Sterblichen", und so trifft ihn mit einem gewissen Recht Roquairols Vorwurf: „Du merkst nicht, daß du meine Schwester in Lilar gerade so (wie Roquairol Rabette), nur mit geistigeren Armen, opfertest und ihre Augen und Freuden in den Orkus warfst."

Über den Verlust der Geliebten tröstet sich Albano in nicht gerade originaler Weise, indem er „sich an Roquairols und Schoppes Händen in wilde Männerfeste verläuft" (er wußte damals noch nichts von Rabettens Verführung). Erst bei Lianens Tod bricht sein Stolz zusammen, er erkennt sich als den Schuldigen und liegt tagelang bewußtlos, von furchtbarsten Fieberphantasien gefoltert, unaufhörlich Lianens Geist anflehend, ihm zu erscheinen und Frieden zu bringen. Aus seelischem und körperlichem Leid rettet ihn sein getreuer Schoppe. Er wird geheilt und tritt die uns schon aus dem Genieheft bekannte italienische Reise an, die den größten Teil des zweiten Aktes in Albanos Lebensdrama ausfüllt.

Die Antike, die schon in seiner Kindheit durch Plutarchs „Vitae" und dann durch die Einwirkung Dian-Herders ihre wunderbare Macht auf ihn ausgeübt hatte, tritt in sein Leben ein. Auf den Trümmern des alten Rom gerät Alban völlig in den Bann des „Artistischen". Mit noch größerer Macht aber als die Kunst packt ihn der Zauber der Geschichte. Und damit endlich hat der Dichter den Übergang zu seinem eigentlichen Thema gefunden: der Kampf zwischen Liebe und Ehrsucht kann beginnen. In Albano, der bisher auch in Rom nur gezeichnet und Musik getrieben hat, weckt die ge-

waltige Vergangenheit den Tatendrang, den wir bisher vermißten, und er faßt den Entschluß, im französischen Revolutionskrieg auf seiten der Franzosen mitzukämpfen. Eine Idee, die im Genieheft noch fehlt, später aber verschiedentlich in den Studien angedeutet wird [1]). Taten also erwarten wir jetzt. Aber was geschieht? Anstatt seinen Entschluß auszuführen, tröstet sich der Jüngling, der eben seine Geliebte verloren hat, erstaunlich schnell mit einer andern. Der Tatenfrohe, der ungestüm Hinausdrängende, der Ritter, der das Schwert schon hebt zum Streich, kommt sofort wieder in Gefahr, daß es ihm, noch bevor es niedersaust, von einem schönen Mädchen aus der Hand gewunden wird, daß er sich „verliegt", wie weiland Erec. Unwillkürlich kommt einem Mephistos Wort in den Sinn:

„Er scheint mir, mit Verlaub von Euer Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Cikaden,
Die immer fliegt und fliegend springt
Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt."

Daß er einmal nicht gleich wieder ins Gras zurückfällt, kommt uns schon recht zweifelhaft vor. Er hält freilich noch an seinen Kriegsplänen fest, spielt aber in dem Streit, der sich darüber natürlich mit Linda entspinnt, keine besonders vorteilhafte Rolle. Schon ehe er sich auf den Kompromißvorschlag der Prinzessin Julienne einläßt, haben wir das Gefühl, daß Linda ihm überlegen ist, weil sie „einkräftig" ist, bis ins Innerste erfüllt von einem Gefühl, das ihr das Wort prägen hilft von dem „großen Leben, das größer ist als große Taten, wie sie jeder Sünder vermag". So klingen denn auch seine Worte: „Ich werde wohl dürfen und wollen", die er ihrer Leidenschaft entgegensetzt, halb wie Trotz, halb wie Unschlüssigkeit, und mit Recht muß

[1]) S. o. S. 21 u. 46. — Der Held einer früheren, 1796 erschienenen, unbedeutenden Erzählung Jean Pauls, Graf Lismore in den „Biographischen Belustigungen", führt wirklich aus, was bei Albano nur Absicht bleibt: er geht nach Frankreich und lernt die Schrecken der französischen Revolution kennen. Er hat auch sonst einige Ähnlichkeit mit Alban (vgl. Nerrlich, a. a. O., S. 240).



er sich von ihr vorwerfen lassen, er habe in diesem Streit nur „einen halben Willen". Ein wirkliches, gewaltiges inneres Ringen, einen Kampf zwischen Liebesleidenschaft und Begeisterung für die Ideen der Freiheit, hat der Dichter nicht zu gestalten vermocht. Was wir erleben, ist nur ein kleinlich anmutender Zank zwischen Brautleuten. Bevor er ganz geschlichtet ist, bricht jäh die Katastrophe herein, und nun verstößt Albano die Unglückliche mit kalter Härte und versichert uns, nach einigen Selbstanklagen, daß sein Herz nun fest ist und daß er „nicht mehr auf Menschen bauen will, sondern auf den Gott in ihm und über ihm". Als er dann wirklich Anstalten macht, nach Frankreich zu gehen, bereitet die Enthüllung seiner fürstlichen Abkunft seinen Kriegsplänen ein schnelles Ende.

Wie einen Märchenprinzen überschüttet der Dichter seinen Helden nun mit einem Male mit den angenehmsten Gaben. Nicht nur ein Fürstentum fällt ihm zu, nicht nur seine erste Liebe, seine Liane, erhält er in verbesserter Auflage unter dem Titel: „Idoine" wieder: sogar sein geliebter Freund Schoppe steht umgehend in Siebenkäsens Gestalt von den Toten auf; noch an seiner Leiche schließt sich die neue Freundschaft ohne Pause an die alte. Albano hat wirklich Grund, erstaunt zu sein, „daß er immer auf Gräbern Spiegel findet, worin die Toten wieder lebendig gehn und blicken." Diese Spiegelungen bewirken zum Schluß sogar den einzigen Witz, den er im ganzen Buche macht: „Ich versichere Sie, sogar meine Eltern werden mir vorgespiegelt, meinen Vater kann ich durch einen Zylinderspiegel, meine Mutter durch ein Objektivglas sehen." — Durch die reiche äußere Ausstattung wird Albanos innere Fadenscheinigkeit nur noch unangenehmer.

Ursprünglich war der Held unseres Romans d a s G e n i e. Dann verschob sich das Problem unter Rousseaus Einfluß. So wie der Roman uns vorliegt, schildert er an Albano die Wirkung einer gesunden Erziehung auf ein Genie. In ästhetischer Beziehung erwies sich diese Wirkung als geradezu katastrophal. Aber nach dem Studienmaterial



ebensowohl wie nach der Art, wie Jean Paul seinen Albano im Roman behandelt, müssen wir doch annehmen, daß er ihn nach wie vor als ein Genie betrachtet wissen wollte. Demgegenüber steht nun eine wichtige Stelle im 105. Zykel. Dort spricht Gaspard, als er von Albans Kriegsplänen hört, folgende Worte, „die den Jüngling auf allen Seiten griffen“: „Es gibt einige wackere Naturen, die gerade auf der Grenze des Genies und Talentes stehen, halb zum thätigen, halb zum idealischen Leben ausgerüstet — dabei von brennendem Ehrgeize. Sie fühlen alles Schöne und Große gewaltig und wollen es aus sich wieder erschaffen, aber es gelingt ihnen nur schwach; sie haben nicht wie das Genie eine Richtung nach dem Schwerpunkt, sondern stehen selber im Schwerpunkt, so daß die Richtungen einander aufheben [1]). Bald sind sie Dichter, bald Maler bald Musiker, am meisten lieben sie in der Jugend körperliche Tapferkeit, da sich hier die Kraft am kürzesten und leichtesten durch den Arm ausspricht. Daher macht sie früher alles Große, was sie sehen, entzückt, weil sie es nachzuschaffen denken, später aber verdrießlich, weil sie es nicht können. Sie sollten aber einsehen, daß gerade sie, wenn sie ihren Ehrgeiz früh einzulenken wissen, das schönste Los vielartiger und harmonischer Kräfte gezogen, sowohl zum Genusse alles Schönen, als zur moralischen Ausbildung und zur Besonnenheit ihres Wesens scheinen sie recht bestimmt zu sein zu ganzen Menschen; wie etwan ein Fürst sein muß, weil dieser für seine allseitige Bestimmung allseitige Richtungen und Kenntnisse haben muß.“

Offensichtlich sollen uns diese Worte doch zeigen, was jetzt nach Jean Pauls Absicht Alban sein und werden soll. Als „auf der Grenze zwischen Genie und Talent stehend“ wird er hier dem Genie direkt entgegengesetzt, das „Eine Richtung nach dem Schwerpunkt hat“ — wie alle andern Titanen der Erzählung — während er „selber im Schwerpunkt steht, sodaß die Richtungen ein-

[1]) vgl. Berend, a. a. O., S. 179.

ander aufheben". Was der Dichter hier schildert, ist nicht mehr das was ihm vorschwebte, als er den ersten Band seiner Erzählung schrieb, — geschweige denn, was er 1793 gewollt hat. Die Stelle ist ein klares, unanfechtbares Zeugnis dafür, daß Alban sich nicht kraftvoll aufwärts entwickelt hat, sondern immer mehr verkümmert ist. Geben wir zu, daß die grundsätzliche Verschiedenheit von den einseitig entwickelten Genies des Buches am Schluß wirklich vorhanden ist, daß der Held die gepriesene innere Harmonie erlangt hat, so ist sie damit erkauft, daß er im Gegensatz zu den anderen etwas Armseliges bekommen hat. Von einem Heros, einem Apoll keine Spur; Schoppes einsame Größe ist ebensowenig bei ihm zu finden wie Roquairols verwegene Phantasie, Lianens starker Gottesglaube, Lindas Kraft der Liebe. Als „eine wackere Natur, auf der Grenze des Genies und Talentes stehend" schildert ihn sein Schöpfer selbst. Und hier liegt zugleich die Antwort auf Albanos Frage am Schluß des Buches, als er wehmutsvoll des tragischen Schicksals der Titanen denkt: „Warum ging ich denn nicht auch unter, wie jene, die ich achtete? Waltete in mir nicht auch jener Schaum des Übermaßes und überzog die Klarheit?" —

Wenn wir die Entwicklung von Anfang an betrachten und uns nicht durch große Worte blenden lassen, kommen wir zu dem Ergebnis, daß Jean Paul nie so vollkommen gescheitert ist wie in der Durchführung dieses Charakters. Mit großer Liebe hatte er an ihm gearbeitet. Der Held κατ' ἐξοχήν sollte er werden, die Macht der Antike, der Blick auf Goethe sollte helfen, aus ihm eine Gestalt von geistiger und körperlicher Kraft und Schönheit zu machen. Vergebens. Zu wenig von seinem eigenen Wesen konnte er ihm geben, einen ernsten, idealen Helden vermochte er nicht zu schaffen.

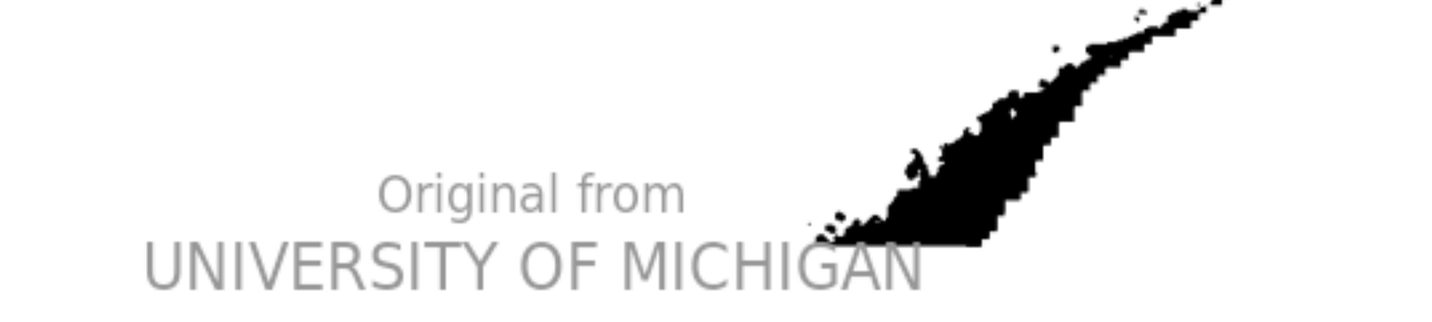
Dennoch können wir diese Darlegungen mit einem tröstlichen Ausblick schließen. Was Jean Paul bei der endgültigen Gestaltung des Albanocharakters vorschwebte, ist später Wirklichkeit geworden, Wirklichkeit, die ohne

seinen Alban nicht denkbar ist. Immermanns unsterblicher „Münchhausen" zeigt viele Spuren des Einflusses der Jean Paulschen Erzählung; ich brauche nur an die Art, wie Lisbeths Herkunft festgestellt wird, und an die Ursache der Entzweiung Lisbeths und Oswalds zu erinnern, um von allem andern zu schweigen. Und gerade die prachtvolle Gestalt Oswalds ist es, die die innere Verwandtschaft mit dem Helden des Titan nicht verleugnen kann. Wie der Alban der ersten Jobelperiode läßt der Jäger sich selbst zur Ader, um das brausende Wogen in seinem Innern zu besänftigen. Dichter wie jener, hat er auch die Gutmütigkeit und Vertrauensseligkeit des Jean Paulschen Idealisten. Oswald ist, was Alban einst werden sollte, „eine Mischung von siegfreudigem Apoll und gefühlstrunkenem Bacchus". Was in Albanos Verhalten gegen Liane noch verzerrt und unnatürlich scheint, die Härte gegen die Geliebte, als er sich treulos von ihr aufgegeben wähnt, wirkt bei Oswald als elementar hervorbrechende Leidenschaft des Liebenden. Dies Elementare allerdings zeigt uns andrerseits auch wieder, wie hoch hier Immermann über dem Mann stand, der in einem Brief an Oerthel[1]) erklären konnte: „Ich will dir von Liebe schreiben; du fülst sie, ich denke sie."

Roquairol.

Ohne das eben zitierte Wort können wir auch Albanos Gegenbild nicht verstehen. Die Verwandtschaft beider ist uns bekannt. Zwar war die Mahnung: „Gebe Albano mehr Züge, die du Roquairol geben woltest," vergeblich; aber im ersten Stadium der Erzählung trug Albano ja tatsächlich Züge, die dem inneren Wesen des späteren Roquairol entsprechen. Das war in der Zeit, als der Dichter noch in einem Helden die guten und bösen Seiten des Genies vereinigen wollte, als aber schon Jacobis Allwill den ursprünglichen Plan umzuschmelzen begann. Wir beobachteten dann, wie gegen Schluß des Genieheftes aus

[1]) Schneider, a. a. O. S. 300.

dem „parodierenden Nachahmer“ des Helden, der in der Art gedacht war, wie Sphex im Roman als Gegenstück zu Schoppe erscheint, eine Gestalt wurde, die sich dämonisch aufreckte und im Lauf der Jahre immer höher wuchs, bis sie in ihrer ganzen finstern Größe dastand, verächtlich auf Albano herabsehend, der „bei so wenigen Reflexen seines Innern“ nicht fähig war, seinen Freund und Nebenbuhler zu verstehen.

Roquairol ist nicht denkbar ohne die zweite Fassung des Allwillromans. Dieser ist nach Jacobis eigenen Worten „ein Heilmittel gegen die Genieseuche“, also, mit Jean Paul zu sprechen, ein „Antititan“; und der eigentliche „Himmelsstürmer“, der im Titan „seine Hölle findet“, ist der mit der „Genieseuche“ behaftete Roquairol. Natürlich denken wir, wenn wir von der entscheidenden Bedeutung Allwills für die Gestaltung Roquairols sprechen, an die Stelle in Syllis Brief (S. 177), auf die ich bereits eingegangen bin[1]). Auch hier, wie bei der Rousseau-Stelle von der Erziehung auf dem Mond oder einer wüsten Insel war es das Extreme, Paradoxe, was Jean Paul reizte, nämlich: die Vollkommenheit des Zustandes innerer Unwahrhaftigkeit zu schildern. Auf die Spitze treiben, tatsächlich darstellen mußte er, was bei Jacobi theoretische Betrachtung gewesen war. So konnten wir denn, fast unmittelbar nach der ersten und einzigen Erwähnung Allwills in den Studien, deutlich die Wirkung sehen. Vorher hatten wir Alban in der Hauptsache als leidenschaftlich genießenden und zugleich tatendurstigen Jüngling kennen gelernt: nun mit einem Male jene seltsam dazu kontrastierende Notiz, die ich noch einmal hierhersetzen will: „Die Leidenschaften wurden bei ihm immer mehr artistisches Kunstwerk, er sah, gesondert durch einen Felsen, ihr Wogen wie im Zorn.“

Doch ist das, was Jean Paul hier andeutet, noch nicht die unterste Grundlage Roquairolschen Wesens. In des

[1]) S. o. S. 38 ff.



Dichters Seele wohnte friedlich neben dem Hesperus-Überschwang jene ganz anders geartete Neigung und Fähigkeit, sich selbst kühl zuzuschauen, die Seelenzustände willkürlich zu erschaffen, die Leidenschaften „besonnen zu ergreifen, zu regieren, zu ertödten und gut auszustopfen für die Eisgrube der Erinnerung“ [1]). Die Fähigkeit des kraftvoll anpackenden, sich dem Rausch der Stunde voll hingebenden Genießens fehlte ihm. „Dreißig Jahr, das war ich schon in meiner frühen Jugend“, läßt er seinen Alban zu Beginn des zweiten Teils des Genieheftes sagen. Schon sein Ottomar — der von Allwill nicht beeinflußt ist — hat etwas von jener laschen Müdigkeit des Wissenden; sein Feuer ist im Verglimmen. „Fühlt in der heftigsten Szene der Wonne, daß er n i c h t a u s g e f ü l l t i s t“, heißt es von Alban mehrere Seiten vor der Erwähnung Allwills. Es ist nicht Jacobi, der hier maßgebend war. Dies Nichtausgefülltsein, diese innere Leere, diese Unfähigkeit, im Genuß zu genießen, fand Jean Paul, außer in seiner eigenen Brust noch bei einem Manne, dem er sich besonders wesensverwandt fühlte, seinem Abgott J e a n J a c q u e s.

„Nie bot sich,“ schreibt Rousseau im 7. Buch seiner „Bekenntnisse“ in Erinnerung an ein Abenteuer mit einer italienischen Kurtisane, „dem Herzen und den Sinnen eines Sterblichen ein süßerer Genuß dar. Ach, wenn ich nur wenigstens verstanden hätte, ihn einen einzigen Augenblick voll und ganz auszukosten! . . . Ich kostete ihn, aber ohne Reiz; all seine Wonne stumpfte ich ab und ertötete sie, als ob ich Freude daran fände. Nein, die Natur hat mich nicht zum Genuß erschaffen. Während sie in mein Herz das Verlangen nach einem solchen unaussprechlichen Glück gelegt hat, hat sie g l e i c h z e i t i g i n m e i n e n a r m e n K o p f d a s G i f t g e t r ä u f e l t, e s m i r z u v e r g ä l l e n [2]).“

In dieser unglücklichen Anlage fühlte sich Jean Paul

[1]) Titan, 53. Zykel.

[2]) In neuerer Zeit finden wir diesen Zug z. B. in Selma Lagerlöfs „G ö s t a B e r l i n g“ bei Marianne Sinclaire scharf ausgeprägt. (Gösta Berling, 9. Kap.)

mit dem Franzosen verwandt, und die Klarheit und Schärfe, mit der Rousseau sie schilderte, mußte tiefen Eindruck auf seinen jugendlichen Anbeter machen, den die Darstellung komplizierter, abnormer Seelenzustände besonders reizte.

Es sei mir erlaubt, an dieser Stelle auf die interessanten Erörterungen hinzuweisen, die Schleich in seinem „Schaltwerk der Gedanken“ [1]) über dies Thema macht. Er behandelt die physiologischen Grundlagen des fraglichen seelischen Zustandes, des Reflektierens während und im Genuß oder Schmerz, des Zuschauens „vom Ich herab“, das Jean Paul in seinen geistvollen Kommentaren zum Charakter Roquairols so virtuos beschreibt, daß man allein um dieser Schilderungen willen dem Titan einen größeren Kreis urteilsfähiger Leser wünschen möchte, als er hat und auch wohl jemals haben wird. Auch Schleich spricht von der Spaltung des Ich im allergrößten physischen und psychischen Schmerz. „Ich selbst“, sagt er S. 58, „habe es oft genug deutlich gespürt, wie dann, etwa im Gallensteinanfall, einer ist, der leidet, und einer, der ganz kalt registriert, was da geschieht, den der Schmerz fast ohne Mitleid garnichts angeht, und der noch im Augenblick des Todes ganz kalt beobachten wird, wie eine Fliege über die Bettdecke spaziert oder ein Strumpf vom Stuhl fällt.“ Ähnlich S. 55: „Links (im Gehirn) ist der Kontakt, das Reelle, das Gewisse, rechts zugleich mitschwingend wie die Stimme aller Obertöne das Abstrahierte, die Reflexion, der Vergleich, die Analogie etc.“ Und endlich S. 58: „Es gehen immer zwei Funktionen miteinander parallel, die einfache Sinneswahrnehmung und die den Gegenstand umschillernden Reflexionen, die das Reale phantasievoll umflattern, wie Tausende von Möwen, die einen Stein umkreisen.“ — Mit diesen den Gegenstand umschillernden, das Reale phantasievoll umflatternden Reflexionen betreten wir das an die einfache, kühle Reflexion angrenzende Gebiet des Ästhetischen, „Artistischen“, wie Jean Paul es mit Vorliebe nennt.

[1]) C. L. Schleich, Vom Schaltwerk der Gedanken. Berlin 1917.

Ist es nun ein Zufall, daß im Heft „Genie“ erst die Stelle vom Nichtausgefülltsein im Genuß, dann einige Seiten weiter die von den „immer mehr artistisches Kunstwerk werdenden“ Leidenschaften steht, und daß zwischen beiden, kurz vor der letzten, „Allwills Poesie“ als maßgebend bezeichnet wird? Ein ganz wesentliches Moment, das bei Rousseau gänzlich fehlt, fand Jean Paul bei Jacobi: die Weiterbildung des kühl registrierenden Reflektierens in ein ästhetisch genießendes Betrachten, das an Stelle des einfach sinnlichen Genießens tritt. — Dieser Zug war ursprünglich dem Helden zugedacht. Doch sah der Dichter bald ein, daß er zum Wesen des nach dem jungen Goethe gezeichneten kraftgenialischen Alban — wie er damals vor seinem inneren Auge stand — nicht recht paßte. Ihm, der nach wie vor das Genie im Guten und Bösen blieb, wurde ein „parodierender Nachahmer“ gegenübergestellt, ein „Pseudogenie“, von Allwills Ruchlosigkeit erfüllt, und es ist bei Jean Pauls dichterischer Eigenart nur natürlich, daß diese Gestalt ihm stets interessanter wurde. Am Schluß des ersten Heftes hatte er bereits für die in den „Quietismus der Unsittlichkeit“ auslaufende, kühl artistisch genießende Selbstbespiegelung eine doppelte Motivierung gefunden. Einmal dachte er seinen „Roquierol“ durch alle Kühnheiten, Schreibereien, Saufen, Wollüste entnervt zu schildern. Das zweite Motiv erwies sich als besonders brauchbar nicht bloß für die Gestaltung dieses Charakters, sondern zugleich für die Zwecke der Polemik gegen Weimar. Er machte Roquairol zum Schauspieler, nicht zum berufsmäßigen natürlich, aber zum Helden auf der Liebhaberbühne. „Tötet sich“, sagt er, „auf dem Liebhabertheater als Franz Moor wirklich.“

Hier war nun der Punkt, wo Jean Paul an seine eigenen Werke anknüpfen konnte. Schon in der Unsichtbaren Loge gab nicht bloß der bereits erwähnte Ottomar Züge zu Roquairols Bilde her; auch eine allerdings nichts weniger als genialische Nebenfigur, der Herr v. Oefel, muß als Vorstufe dieses Titanen betrachtet werden. Dieser ist, wie

Roquairol, Dramendichter, und auf der fürstlichen Liebhaberbühne wird auch ein Schauspiel, das er verfaßt hat, aufgeführt. Er selbst spielt die Hauptrolle und hofft durch zarte Anspielungen, die er in das Drama verflochten hat, seiner Angebeteten, Beate, verständlich zu machen, daß er sie liebt, und sie zugleich durch seine Kunst zu gewinnen. Im bürgerlichen Leben ist er nämlich schüchtern und blöde und wagt nur in der Phantasie und auf der Bühne etwas. Ständig verliebt, rühmt er sich überall seiner Erfolge, behauptet von jedem weiblichen Wesen, es liebe ihn; aber alles ist nur Theorie; „er verlegte den Schauplatz der Liebe vom Herzen aufs Papier und erfand eine dem Brief- und Papieradel ähnliche Brief- und Papierliebe.“ So oft er „Lovelacens und des Chevaliers Briefe las, wünschte er. sein einfältiges Gewissen ließ' es ihm zu, ein ganz unschuldiges, widerstrebendes Mädchen nach einem feinen Plane zu verführen.“ Alles in allem ein theoretischer Roquairol, gedacht als eine Satire auf die Jean Paul schon damals aus leicht verständlichen Gründen verhaßte „ganze bellettristische Kompagnie“ (S. W. 2, 119 ff.).

Bei seiner Neigung, Kontrast- und Parallelfiguren einzuführen, zugleich auch dieselben Personen später wieder aufleben zu lassen, konnte Jean Paul es sich nicht versagen, ein an Oefel erinnerndes Miniaturgegenstück zu Roquairol in seinen Titan aufzunehmen, in Gestalt des Wiener Tanz- und Fechtmeisters Falterle. Ein eitler Narr, rühmt sich dieser stets seiner Erfolge bei den Weibern, bringt aber, scheu und blöde wie er ist, „keine Schöne zu einem andern Schritt, als zum Rückpas im Menuett und statt zur Setzung seines Ichs zu nichts als zur Fingersetzung.“ Dafür läuft er aber dreimal wöchentlich von Blumenbühl nach Pestitz, entweder in die Logen der Liebhabertheater als Dramaturg oder auf diese selber als Akteur.

Oefel vertritt zugleich in der Unsichtbaren Loge das, was Jean Paul „Vielliebe“ oder „Simultanliebe“ nennt. Darin folgt ihm Viktor im Hesperus. Dieser hat



eine Zeit, wo „in Flachsenfingen keine Dame war, der er nicht die Hand geküßt und kein Nachttisch, wo er es dabei hätte bewenden lassen“ (S. W. 8, 189). Ähnliches hören wir ja im Heft „Genie“ von Alban, dem der Dichter diese Züge von Libertinismus nachher genommen hat. In äußern Dingen hat, wie bereits von Nerrlich hervorgehoben ist, Matthieu im „Hesperus“, eine komisch gehaltene, gewöhnlich „Matz“ oder „der Evangelist“ genannte Intrigantenfigur niedriger Art, Roquairol vorgebildet. Er hat, wie Oefel, die Vorliebe für das Liebhabertheater, und damit wird seine Fähigkeit, Stimmen nachzuahmen, erklärt. S.W. 10, S. 226 z. B. wird geschildert, wie er diese Gabe benutzt, um einen Blinden zu täuschen — gleich Roquairol. Wie an diesem, rühmt der Dichter, bemüht, keine schwarzen Bösewichte, sondern Mischcharaktere zu schaffen [1]), an ihm als einzigen Lichtpunkt die Liebe zu seiner Schwester Joachime.

Als letztor der im „Hesperus“ vorbereiteten Charakterzüge Roquairols sei noch die leidenschaftliche Wut des eifersüchtigen Flamin genannt, die nicht, wie Freye [2]) meinte, auf Albano vordeutet. Bei diesem bemerken wir wohl eine ähnliche jähzornige Heftigkeit, aber nicht in Verbindung mit Eifersucht; letztere ist um so stärker und leidenschaftlicher bei Roquairol ausgeprägt [3]).

Weit über all diese Vorstufen [4]) erhebt sich die Gestalt, die Jean Paul im Titan gezeichnet hat. Der Zauber, den dieser Roman auf manche moderne Dichter ausgeübt

[1]) Vorschule der Ästhetik (S. W. 42, 67).

[2]) Freye, a. a. O. S. 185, Anm. 3.

[3]) Die konventionelle Figur des verschmähten Liebhabers, der wie Roquairol aus Eifersucht dem Glück der Liebenden gewaltsam ein Ende macht, findet sich schon in dem ersten, Manuskript gebliebenen Romanversuch, „Abelard und Heloise“, unter dem Namen des falschen Freundes Fischer.

[4]) Nerrlich meint, unstreitig habe Lovelace dem Dichter vorgeschwebt. Doch kann man nur bei der Szene der Verführung Lindas von einem Einfluß des Richardsonschen Don Juan reden. Vgl. dazu das oben über Oefel in der „Unsichtbaren Loge“ Gesagte.

hat — ich denke hier weniger an gesunde Naturen wie Hermann Hesse als z. B. an Stefan George, in neuester Zeit auch an den Expressionisten Edschmid — beruht in erster Linie auf dieser „modernsten“ Persönlichkeit, die unser Dichter geschaffen.

Etwas einheitlich Großes zu gestalten ist dem zwiespältigen Geiste Jean Pauls allerdings auch hier keineswegs gelungen. Zum nicht geringen Teil wieder durch die Schuld seiner Vorbilder. Jacobi, von dem der Hauptanstoß ausging, schadete durch seine Gestaltungsunfähigkeit nicht bloß, sondern durch die unkünstlerische, aufdringliche Art, mit der die Tendenz sich in seinen Romanversuchen stellenweise breit machte. Noch unbekümmerter hatte ja Rousseau, dem es doch an ästhetischem Gefühl nicht fehlte, in seinem Roman die Kunst der Tendenz geopfert. Natürlich ging Jean Paul über beide hinaus. Als Jacobi über seinen Allwillcharakter in tendenziöser, polemischer Weise theoretisierte, wahrte er wenigstens die Form, indem er die Betrachtung durch Sylli anstellen ließ. Einen Schritt weiter ging Jean Paul im 88. Zykel des Titan, wo Roquairol selbst dem Alban in einem Brief sein ganzes inneres Wesen darlegt. Im 53. Zykel aber nimmt der Dichter selbst das Wort, um uns in längerer Rede auseinanderzusetzen, wie Roquairol ist, und wie es möglich war, daß er so wurde, wie er ist. Er hatte ganz vergessen, daß er sich, in der Erkenntnis der Größe des werdenden Romans, einst zugerufen hatte: „Schildere ihre Schönheit und seine Kraft nicht durch eine Beschreibung, sondern durch eine Tatsache, die sie schildert“ (Studienheft „Genie“). Immerhin haben jene beiden Stellen mit ihren sprühend-geistreichen, paradox-übertreibenden Bildern von jeher den Titanleser gefesselt und sind z. B. auch in erster Linie bestimmend gewesen für die begeisterte Anerkennung, die Volkelt in seiner „Kunst des Individualisierens bei Jean Paul“ und Schneider in seinem grundlegenden Werk über des Dichters Jugend dem Schöpfer Roquairols gezollt haben. — In beiden Stellen treten die Tendenzen des Romans

stark hervor, im 88. Zykel mehr die literarische, im 55. besonders die soziale, die ja aber mit jener eng zusammenhängt. Denn die richtige Erziehung — das ist doch die Doppeltendenz des „Antititan" — kann das Genie vor der falschen, zur Goethe-Schillerschen artistischen Erstarrung führenden Entwicklung schützen.

„Roquairol ist ein Kind und Opfer unsers Jahrhunderts," beginnt der Dichter seine Betrachtung im 53. Zykel. „Wie die vornehmen Jünglinge unserer Zeit so früh und so reich mit den Rosen der Freude überlaubt werden, daß sie wie die Gewürz-Insulaner den Geruch verlieren und nun die Rosen zum Sybariten-Polster unterbetten, Rosensirup trinken und in Rosenöl sich baden, bis ihnen davon nichts zum Reiz mehr dasteht als die Dornen; so werden die meisten — und oft dieselben — von ihren philanthropischen Lehrern anfangs mit den Früchten der Erkenntniß vollgefüttert, daß sie bald nur noch die honigdicken Extrakte begehren, dann den Apfelwein und Birnmost davon, bis sie sich endlich mit den gebrannten Wassern daraus zersetzen." Mit beredten Worten versucht der Dichter uns in die Tiefen des Roquairolschen Wesens einzuführen, uns die Entstehung und Entwicklung seines Allwillzustandes, des Goetheschen Quietismus der Unsittlichkeit zu schildern. Das Zufrüh, das „Antizipieren" ist der Fluch der Kinder des Jahrhunderts, soweit sie Kinder des Reichtums sind, besonders aber, wenn ihnen das Schicksal das Danaergeschenk einer reichen Phantasie in die Wiege gelegt hat. Für sie, die „Abgebrannten des Lebens", gibt es bald keine neue Freude, keine neue Wahrheit mehr; sie sind „Leichen", an denen „nur noch der Flügel der Phantasie zuckt" [1]).

Roquairol antizipiert aber nicht bloß die Wahrheiten, sondern auch die Empfindungen. „Alle herrliche Zu-

---

[1]) Wie Jacobi von „den Allwillen", so redet auch Jean Paul hier in der **Mehrzahl** von der ganzen Klasse der so gearteten und erzogenen Menschen. Im Kern seiner Gedanken berührt er sich vielfach mit der Allwillstelle; auch die Gefahr, die gerade solche Männer für das weibliche Geschlecht bilden, wird dort angedeutet.



stände der Menschheit, alle Bewegungen, in welche die Liebe und die Freundschaft und die Natur das Herz erheben, alle diese durchging er früher als Schauspieler und Theaterdichter denn als Mensch, früher auf der Sonnenseite der Phantasie als auf der Wetterseite der Wirklichkeit.“ Schon als Knabe hat er, wie der Dichter an anderer Stelle erzählt, „alle Lesebibliotheken ausgelesen, besonders die Theaterstücke, die er noch dazu auf der Liebhaberbühne spielt.“ Wie der junge Wolfgang Goethe als Ulfo, so tritt er bald als Karl Moor — bald als Hamlet — als Clavigo — als Egmont auf. Derart an „öffentliches Agieren schon gewöhnt“, droht er als Dreizehnjähriger der zwölfjährigen Linda auf einer Maskerade, sich wie Werther, dessen Anzug er trägt, zu erschießen, wenn sie seine Liebe nicht erwidert, drückt auch wirklich ab und verletzt sich am Ohrläppchen. „Mit diesem Selbstschuß hat er das ganze weibliche Geschlecht salutiert und gewonnen“, so daß ihn der fade Wiener Tanzmeister nun nicht mehr bloß um seine theatralischen Siege beneidet, sondern auch um die erotischen. Das ist die Knabenzeit Roquairols, diese Zeit der theatralischen und erotischen Triumphe. Sie schon wird beherrscht von der unglücklichen Liebe zu Linda, jener Liebe, auf der auch der Fluch des „zu früh“ lastet. Später hätte sie ihn vielleicht gestählt, meint der Dichter, aber so „öffnete sie so früh alle Adern seines Herzens und badete es warm im eignen Blute; er stürzte sich hinein in gute und böse Zerstreuungen und Liebeshändel“, um daraus dann Kapital zu schlagen für seine dramatischen Dichtungen. Wie Alban im Genieheft hat er „jene Göthische Tobjahre“, aber allzu früh: noch fast ein Knabe, ist er „für das andere Geschlecht verdorben wie Göthe“. — So ist er denn, als der unschuldige Jüngling Albano ihn kennen lernt, ausgebrannt und ausgehöhlt, kein echtes und wahres Gefühl ist mehr lebendig. Seine Leidenschaften sind „artistisches Kunstwerk“ geworden, das er in der „Eisgrube der Erinnerung“ aufbewahrt, um es, wenn für seine künstlerischen Zwecke nötig, hervorzuholen.



Es ist das Bild Goethes, wie es Charlotte von Kalb dem Dichter geschildert hatte [1]), durch den Jean Paulschen „Verzerrspiegel“ gesehen. Jedes Wort Goethes sei Eis, nur Kunstsachen könnten ihn noch erwärmen, hatte Charlotte geschrieben, ihrer Meinung nach bewundere er nichts mehr, nicht einmal sich.

Doch Jean Paul kehrt seine Waffen gegen beide Dioskuren. Seine Abneigung gegen Schiller ist vielleicht noch größer als die gegen Goethe, zumal ihr nicht, wie bei diesem, Bewunderung die Wage hält. Wie auffallend schlecht er gerade Schiller verstand, zeigt ja sein Urteil über dessen Porträt, das ihm 1795 in Bayreuth gezeigt wurde, und das, wie er an Otto schreibt, „wie ein Blitz in ihm einschlug.“ „Es stellet“, fährt er fort, „einen Cherubim mit dem Keim des Abfalls dar, und er scheint sich über alles zu erheben, über die Menschen, über das Unglück und über die — Moral. Ich konnte das erhabene Angesicht, dem es einerlei zu sein schien, welches Blut fließe, fremdes oder eigenes, gar nicht sat bekommen [2]).“ Dieser Eindruck verringerte sich nicht, als die beiden Männer sich im Juni 1796 in Jena persönlich kennen lernten. Von dem „felsichten Schiller“ spricht Jean Paul, an „dem wie an einer Klippe alle Fremden zurückspringen“, hartkräftig nennt er ihn, voll scharfer, schneidender Kräfte, aber ohne Liebe.

Demnach können wir uns nicht wundern, wenn Schillers Tragödien allein unter den „verworrenen Völkerschaften von Büchern“, die in Roquairols Stube liegen, erwähnt werden. Kennen wir doch Jean Pauls Kritik des gewaltigsten Schillerschen Trauerspiels, in dem er auch den himmelstürmenden Titanengeist fand, „der sich von den Nephilim und Faustrechthabern nur dadurch unterscheidet, daß er die geistige Stärke an Stelle der körperlichen setzt.“ — Dieser Antipathie entspricht es — wie ich an

[1]) Nerrlich, a. a. O. S. 264 ff.

[2]) Jean Pauls Briefwechsel mit seiner Frau und Christian Otto Hsg. von Nerrlich, Berlin 1902. S. 15 (Brief v. 20. Juni 1795).

dieser Stelle einschalten möchte —. wenn Jean Paul dem Spanier Gaspard, der ursprünglich die Rolle Dian-Herders spielen sollte, später, als er ihn zu einer Art Parallelfigur zu Roquairol umschuf, Schillers Züge gab [1]). Als ausgebrannter Vulkan, als genialer, aber kalt berechnender Menschenkenner wird er charakterisiert, der — wie Roquairol — sein Leben nicht lebt, sondern ihm ohne Betrübnis, ohne Freude, ohne Haß und ohne Liebe zusieht, wie einem Theaterstück. —

In einem seiner Briefe an Charlotte von Kalb spricht Jean Paul von seinem Mitleid mit Goethes und Schillers „eingeäscherten Herzen“ (vgl. Nerrlich S. 286) und erklärt in demselben Brief sogar, er habe ebensoviel Liebe für sie wie Mitleid. Halten wir hiergegen einmal folgenden Ausbruch leidenschaftlichen Hasses (in Roquairols Brief im 88. Zykel): „Glaubst Du, daß die Romanen- und Tragödienschreiber, nämlich die Genies darunter (also Goethe und Schiller!), die Alles, Gottheit und Menschheit, tausendmal durch- und nachgeäfft haben, anders sind als ich? Was sie — und die Weltleute — noch reell erhält, ist der Hunger nach Geld und Lob; dieser fressende Magensaft ist der thierische Leim, der hüpfende Punkt in der weichen Fluß-Welt und Fließ-Welt. — Die Affen sind die Genies unter dem Vieh; und die Genies sind — nicht blos vor höheren Wesen, wie Pope von Newton sagt — sondern auch hier unten Affen im ästhetischen Nachmachen, in der Herzlosigkeit, Bosheit, Schadenfreude und — Lustigkeit.“

---

[1]) Folgendermaßen wird er im 4. Zykel beschrieben: „Aus einem vertrockneten hagern Angesicht erhob sich zwischen Augen, die hell unter den Augenknochen fortbrannten, eine verachtende Nase mit stolzem Wurf — ein Cherub mit dem Keime des Abfalls, ein verschmähender, gebietender Geist, der nichts lieben konnte . . . einer von den Fürchterlichen, die sich über die Menschen, über das Unglück und über das — Gewissen erheben und denen es gleich gilt, welches Menschenblut sie vergießen, ob fremdes oder eigenes.“ — Schon im Charakterstudienheft heißt es von Gaspard: „Hatte keine Liebe wie Schiller.“



Hier haben wir den Quietismus der Unsittlichkeit des poetischen Genies, wie er sich dem Auge unseres Dichters darstellte, in Reinkultur vor uns. Die Polemik gegen Weimar erreicht ihren Gipfelpunkt und überschlägt sich. Damit aber wird unser Blick unwillkürlich auf die positive dichterische Leistung zurückgelenkt, auf die es doch vor allem ankommt, auf den Charakter Roquairols. Der bezeichnende Ausdruck für sein Wesen ist Herzlosigkeit, aber nicht im gewöhnlichen, abgeschwächten, sondern im vollsten Sinne des Wortes, als Fehlen des seelischen Lebenszentrums. „Ich jauchze nicht mehr, ich glaube nichts mehr, ich jammere nicht einmal recht tapfer. Ausgehöhlt, verkohlt vom phantastischen Feuer ist mein Baum" usw. Es ist klar, das Jean Paul mit all diesen Bildern und Wendungen nicht das Wesen eines „Romanen- und Tragödiendichters", sei es nun Goethe, Schiller oder irgend ein anderer, bezeichnet. Einen Dichter ohne Zentrum des seelischen Lebens gibt es nicht. Tatsächlich ist Roquairol seinem Wesen nach weit weniger Dichter als vielmehr Schauspieler. „Karl hatte und kannte alle Zustände des Herzens, und er erschuf sie spielend in sich und andern"; „er konnte sich in jeden Charakter werfen", „er war für andere alles, für sich nichts" (53. Zykel). Anderswo nennt ihn der Dichter „die Spielwelle aller Seelen"; seine Seele „bestand aus Seelen". Darum kann er nicht mehr jauchzen, ja, nicht einmal recht tapfer jammern"; darum sagt Linda von ihm: „Ihren Roquairol konnte man weder lieben noch hassen, noch achten, noch fürchten, wiewohl sehr nahe an alles dies zusammenkommen."

Das eigentliche Wesen dieser chamäleonartig schillernden Persönlichkeit wird uns vielleicht am besten veranschaulicht durch die ironisch-übertreibende, aber doch sehr charakteristische Beschreibung, die Hermann Bahr in seiner Romanstudie „Theater" von der Schauspielerseele gibt. „Wirklich, ich gehe jede Wette ein, daß die Schauspieler überhaupt gar keine Menschen sind.



Wenn ein Schauspieler etwas sagt, ist es nie das, was er meint. Er fühlt überhaupt nichts, der Dichter muß ihn erst abends aufblasen, selber hat er keine Luft. Er kann nicht lieben und kann nicht hassen, es schmeckt ihm nichts und ist ihm nichts zuwider, er will nichts, er lebt überhaupt nicht, sondern tut nur so: er ist ein leerer Körper, dem erst der Dichter und der Regisseur Gefühle, Stimmungen und Begierden eingeben."

In dem Schauspieler Merz hat Bahr eine solche Natur mit unerbittlicher Folgerichtigkeit gezeichnet. Ist nun aber Roquairol wirklich solch ein Mensch, wie ihn Jean Paul immer wieder schildert? Wirklich ein solcher Nichts-als-Bellettrist oder besser Nichts-als-Schauspieler, der die seelischen Zustände in sich erschafft und ihnen dann vom Ich herunter zusieht, wie die stille Sonne den wütenden Wogen? Der Dichter selbst sagt, ein guter Engel sei nicht mit den andern entflohen, die Freundschaft. Auch die Liebe zu seiner Schwester wohnt als echtes, starkes Gefühl in ihm, ohne daß er es erschafft und ihm zusieht. Er versucht auch Rabetten zu lieben — und damit kommen wir zur Hauptsache, seinem Verhältnis zu den Frauen. Jean Paul schildert ihn — wie das ja auch seinem Charakter durchaus entspricht — als „Simultanliebhaber", und ein Beispiel seiner Art zu lieben, ist eben sein Verhältnis zu Rabette. Die „sechs Kapitel" dieses Liebesromans [1]) sind in der Tat eine geistreiche Darstellung der Verführung eines einfachen Landmädchens durch einen Weiberkenner à la Lovelace; sie schildern Roquairol, wie ihn der Dichter sich vorstellt, „mit vielen Präterita, aber ohne Präsens, wie nach Herder die alten Sprachen". „Wie heiter," sagt Jean Paul, nachdem er von dem Schmerz Albanos nach seiner Trennung von Liane gesprochen hat, „geht ein Simultanliebhaber, der nur Allerheiligen- und Allerseelenfeste feiert, ordentlich neugeboren umher, wenn er sich endlich aus einem fesselnden Herzen glücklich ausgehenkt hat und nun alle weibliche

[1]) 87. Zykel.

Gestalten wieder mit der Ansicht eingelöster Güter überzählen kann.“ Natürlich endet jenes Abenteuer in Tragik für die Unglückliche, die keine Titanide ist und seine Sonnenrosse nicht leiten kann; für ihren Geliebten ist die ganze Episode nur ein Spiel des Geistes und der Phantasie. — Aber es ist ja eine Titanide unter den Frauen des Romans. Hören wir, wie derselbe Roquairol in demselben Brief, der sein kaltes, stilles Betrachten der Leidenschaften so geistreich schildert, von ihr spricht. „Oh wie fliegt mein Leben schneller, seit ich weiß, daß Sie (Fußnote: Linda!) kommt! Das Schicksal, das so oft Gewicht und Räder spielt und den Perpendikel des Lebens mit eigener Hand auswirft, hebt den meinigen aus, und alle Räder rollen der seligen Stunde unbändig entgegen. Sie ist meine erste, meine reinste Liebe; vor ihr riß ich alle meine blühenden Jahre aus und warf sie vor ihr hin auf den Weg als Blumen; für Sie opfer' ich, wag' ich, tu' ich alles, wenn Sie kommt. O, wer in der leeren Schaum- und Gaukel-Liebe nichts fürchtet, was sollte der in der rechten,lebendigen Sonnen-Liebe scheuen oder weigern!“

Wo sind jetzt die sechs fortschreitenden Romankapitel, in denen sich doch das Wesen seiner Liebe offenbaren soll? Wo die heitere Behaglichkeit des Simultanliebhabers, das ruhevolle Zuschauen der „stillen Sonne“? Nichts von alledem. Wir sehen das Wogen einer dämonisch heißen Leidenschaft, die in der Kindheit beginnt und erst mit dem Tode erlischt, einer Leidenschaft, die nicht das Talent eines Dichters und Schauspielers beschäftigt, nicht eine Etappe in den Erlebnissen eines „Vielliebhabers“ bedeutet, sondern die den ganzen Roquairol mit Leib und Seele wie ein verzehrendes Feuer ergreift. Er ist eben gar kein Simultanliebhaber, er „begehrt und kennt nichts als die Gräfin“. Sie warf die Zügel über seine Sonnenrosse; sein Gefühl für sie, und ebenso sein Haß, seine Rachgier, als er sich verschmäht sieht, alles das ist stark und echt, treibt ihn zum folgerichtigen Handeln, das in

der Zerstörung des Lebens dreier Menschen gipfelt. Nein, zur zweier Menschen. Nach Lindas Verführung „drückte ein strafender beugender Geist den seinigen vor dem frohen, reinen Freunde nieder, dem er eine ewige Pestwolke über das Leben gehangen.“ Hätte er geahnt, wie schnell diese „Pestwolke“ sich verzog, wie schnell Albano sich über den Verlust eines so herrlichen Besitzes tröstete, er hätte ihn verachtet. Denn mit mehr Recht könnte man von Alban sagen, er sei Vielliebhaber, von ihm, der nach dem traurigen Ende seiner zweiten Liebe noch schneller bei Idoine Trost sucht und findet als nach Lianens Tode bei Linda. Roquairols Herz gehört seiner Titanide von der Kindheit an bis zum Tode, und in dieser Leidenschaft hat er tatsächlich etwas Titanisch-Großes.

Das ganze Bild aber, das sich nun unserm Auge bietet, zeigt, wie vorsichtig wir bei der Beurteilung Jean Paulscher Gestalten sein müssen. Groß und titanisch ist Roquairols wilde Leidenschaft für Linda; groß ist er auch in der Öde seines verwüsteten Herzens. Aber in keiner Weise läßt sich beides miteinander vereinigen. Entweder — oder. Die Aufgabe, „die vielfältigen, beziehungsreichen, widersprechenden Züge zu lebensvoller Einheit zusammenzufassen“, hat der Dichter nicht — wie Volkelt meint [1]) — gelöst, aus dem einfachen Grunde, weil sie unlösbar war.

In seiner schon mehrfach erwähnten Schrift hat Volkelt sich zu sehr durch die Kommentare, die Jean Paul selbst zu Roquairols Persönlichkeit gibt, bestimmen lassen, zu wenig die ganze Durchführung dieses Charakters im Auge gehabt. Er vergleicht Jean Pauls Kunst zu individualisieren mit der Goethes. Aber dessen Gestalten sind einheitlich ausgeführten Gemälden zu vergleichen, die unmittelbar auf den Beschauer wirken, die für sich selbst sprechen, ohne einer Erklärung durch den Maler zu bedürfen. Jean Paul dagegen stellt sich vor sein Bild und erklärt. Was nützt

[1]) a. a. O. S. 332.

uns aber der geistvollste Kommentar des Künstlers, wenn das Gemälde stellenweise nur mit Rötel angedeutet ist, stellenweise zu der schönen Erklärung gar nicht stimmt! (Es sei denn, daß, wie bei manchen futuristischen „Gemälden", nicht das Bild, sondern die Erklärung die Hauptsache sein soll.) — Jean Pauls Unfähigkeit, einen wirklich geschlossenen Charakter großen Stils zu schaffen, hat Volkelt noch zu einem andern m. E. voreiligen Urteil veranlaßt. Er fühlte richtig die Verwandtschaft Roquairols mit Schoppe und brachte dies — den Fichteanismus beiseite lassend — dadurch zum Ausdruck, daß er Roquairol zu den „großen Humoristen" [1]) zählt, allerdings nicht in dem Sinne, daß für ihn der Humor das Lebenselement bilde, doch insofern als „der Humor eine der charakteristischen Äußerungsweisen seines verwickelten Geistes sei." Obwohl die Entscheidung hierüber im letzten Grunde im subjektiven Gefühl liegt, ließe sich sehr viel dagegen sagen. Nur auf zwei Tatsachen sei hingewiesen. Einmal vergißt Volkelt Roquairols ganz und gar tragisch gehaltenes Verhältnis zu Linda, das den eigentlichen Inhalt seines Lebens bildet. Mit Recht nennt ihn Jean Paul kurzweg den „tragischen Roquairol". Und dann — das was wir als Geniecharakter bezeichneten, steht nach der klaren und festen Absicht des Dichters gerade im diametralen Gegensatz zum humoristischen Charakter. Roquairol als gänzlich humorlos, wie Alban, hinzustellen, ging nicht an, da er sonst nicht „interessant" genug geworden wäre. Alles in allem genommen ist Roquairol sicherlich mehr tragisch als humoristisch.

Dennoch — und damit will ich die Beurteilung dieser jedenfalls höchst eigenartigen und interessanten Persönlichkeit zum Schlusse führen — der Titan Roquairol ist dem Größeren, wenn auch äußerlich Unscheinbareren, dem Humoristen Schoppe verwandt. Es ist etwas vorhanden, was die beiden, die äußerlich Gegenpole sind und sich

---

1) S. 330 ff.

hassen, im Geheimen verbindet. Aber nicht der Humor ist dies unsichtbare Band, sondern etwas, was uns in das Allerheiligste des Romans hineinführt, das Ichproblem. Schon Nerrlich, der mit rührender, Donquixotischer Begeisterung für seine Idee kämpfende Fichte-Hegel-Fanatiker, bringt die Gestalt Roquairols mit Fichtes Idealismus in Verbindung. Auch für Roquairol (wie für Schoppe) sagt er, „ist sein Ich das Höchste, aber das indisziplinierte, egoistische Ich, er ist eine Karikatur des Fichteanismus, es fehlt ihm die Hingabe ans Allgemeine, er rafft sich nicht auf zu sittlichem Tun.“ Weit ausführlicher behandelt F. J. Schneider in seinem schönen Buch über Jean Pauls Jugend S. 316 ff. des Dichters Verhältnis zu Fichte im Hinblick auf Roquairol und Schoppe. Wohl im bewußten Gegensatz zu dem erwähnten Urteil Nerrlichs meint er: „Jean Paul will keine Karikatur der Fichteschen Lehre geben, kann es auch gar nicht, dafür ist sie ihm zu heilig.“ Nach Schneider ist Schoppe im Grunde seines Wesens kein Fichteaner, und zwar deshalb nicht, weil „jede Spur von Egoismus ihm fremd ist“. Roquairol aber „ist das in seinen letzten Konsequenzen fleischgewordene Fichtesche System“. Fragen wir uns einmal, wem von beiden Fichte selbst recht gegeben hätte, wenn man ihm die Sache zur Entscheidung vorlegen könnte. Zweifellos würde er Schneiders Ansicht entrüstet abweisen. Das Wesen des Ich ist nach ihm Tätigkeit, wie er im dritten, von der „Grundlage der Wissenschaft des Praktischen“ handelnden Teil seines 1794 erschienenen epochemachenden Hauptwerkes darlegt [1]). Schon aus dieser Grundtatsache geht hervor, daß der Geist seines Systems ein im hohen Grade ethischer sein muß, wie es denn ja auch tatsächlich der Fall ist [2]). In der zweiten Ein-

[1]) Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. Leipzig 1794, S. 225 ff. Vgl. z. B. S. 231 „das Ich ist schlechthin thätig und blos thätig“; S. 245 (Hinweis auf Kants kategorischen Imperativ), S. 247 u. ö.

[2]) Ich verweise auf die Darstellung Falckenbergs in seiner „Geschichte der neueren Philosophie“, 2. Aufl., Leipzig 1892; besonders S. 353 ff.

leitung zur Wissenschaftslehre (1797), wo Fichte mit klaren Worten hervorhebt, daß das Ich des ersten seiner berühmten drei Grundsätze nicht das Individuum ist, sondern die Ichheit, die Geistigkeit überhaupt, die ewige Vernunft, findet der Philosoph es mit Recht verwunderlich, daß „ein System, dessen Anfang und Ende und ganzes Wesen darauf ausgeht, daß die Individualität theoretisch vergessen, praktisch verleugnet werde, für Egoismus ausgegeben werde[1]." Schneiders Ansicht, Roquairol sei das fleischgewordene Fichtesche System, beruht wohl auf diesem alten und doch immer wieder neuen, weil nur zu erklärlichen Mißverständnis, gegen das sich Fichte hier so energisch verwahrt. Roquairols kühne Worte, die Schneider zitiert: „Es gibt einen kalten, kecken Geist im Menschen, den Nichts etwas angeht, nicht einmal die Tugend, denn er wählt sie erst und er ist ihr Schöpfer, nicht ihr Geschöpf[2]", haben im Quietismus der Unsitt-

[1]) Falckenberg, a. a. O. S. 350 Anm.

[2]) An den aus solchen Stellen sprechenden Subjektivismus hat Walzel wohl besonders gedacht, wenn er in seiner „deutschen Romantik" (Leipzig 1918) S. 20 Roquairol für den nächsten Nachbar William Lovells erklärt. Auch dieser leugnet ja in einer seiner Metamorphosen die Möglichkeit jeder sittlichen Norm mit den Worten: „Die Tugend ist nur, weil ich selber bin. Ein Widerschein in meinem innern Sinn" etc. (William Lovell, Erstausgabe, Berlin 1795, I, 322). Der Roman richtet sich nach Tiecks eigenen Worten (Schriften, 1828, VI, p. XI ff.) gegen „den leeren Enthusiasmus oder die sophistisierende Leidenschaftlichkeit so vieler Gemüter, die für die kräftigsten und erleuchteten galten", gegen diejenigen, die „im Aufschwung der Leidenschaft das Höchste suchend, das Wort Genie, Kraft, Originalität immer im Munde führen". — Auch der Zeit nach wäre eine Beeinflussung wohl denkbar. Bei dem Fehlen aller Anhaltspunkte ist sie aber doch m. E. ziemlich unwahrscheinlich, zumal wir den Entwicklungsgang Roquairols ja genau verfolgen konnten. Im Grunde sind die beiden Charaktere einander diametral entgegengesetzt. William ist wohl zu Zeiten Ironiker, besitzt aber ein eminentes Lebensgefühl, das ihn rastlos von Begierde zu Genuß und schließlich ins Verderben treibt. Darin aber hat er wohl einige Ähnlichkeit mit dem Alban des ersten Entwurfs, aber keinesfalls mit dem Roquairol des Romans. Denn dieser ist, als er uns im Roman entgegentritt (die Kindheitsidylle ist Vorgeschichte), bereits eine Leiche, an

lichkeit Allwills, letzten Endes im Individualismus der Sturm- und Drangperiode ihren Ursprung, keineswegs in der Wissenschaftslehre. Und wenn Schneider die „stille Sonne", die ruhevoll dem Sturm zusieht, als Sinnbild des Roquairolschen Wesens ansieht, so vergißt er, daß gerade der Brief an Albano, in dem Roquairol jenes Bild gebraucht, veranlaßt ist durch wildeste Liebesleidenschaft, der er eben nicht ruhevoll zuschaut, sondern die ihn verzehrt, die ihn vorwärts treibt in Verbrechen und Tod.

Lassen wir aber Fichte einmal ganz beiseite, so erkennen wir, daß Jean Paul dieser Schöpfung seines Genius doch ein gut Teil seines Innersten, des Ringens mit dem Mysterium des Ich mitgegeben hat. In der Verführungsszene, wo Roquairol, von seiner leidenschaftlich geliebten Linda umarmt, in jedem Augenblicke dennoch fühlt, daß ihre Küsse nicht ihm gelten, merken wir es am deutlichsten, daß er die Schauer des Ichrätsels kennt. „Wenn weiß es denn der Mensch, daß gerade Er, gerade dieses Ich gemeinet und geliebet werde? Nur Gestalten werden umfasset, nur Hüllen umarmet, wer drückt denn ein Ich ans Ich? — Gott etwa." Hier haben wir den Gedanken, der uns in die tragischen Tiefen des Werkes hineinführt, den Gedanken der Einsamkeit des Ich.

Wir kommen damit zu der eigentlichen Hauptperson des Romans.

der nur noch „der Flügel der Phantasie zuckt", und trägt bezeichnenderweise bei seinem ersten Auftreten als Maske das hippokratische Gesicht. Sein Wesen ist gerade das Fehlen des Gefühls, ja, des ganzen innern Lebens. Die Zergliederung des eigenen Ich, die wir bei ihm — wie stellenweise bei Lovell — finden, wird damit motiviert. — Daß aber Jean Paul den Charakter Roquairols nicht konsequent durchgeführt hat, tut dabei nichts zur Sache; denn auch der Roquairol, der von Anfang bis zu Ende die ihm unerreichbare Linda liebt, ähnelt darin ebensowenig dem Tieckschen Helden. Ich kann also Walzels Ansicht, es sei eine wirkliche enge, innere Verwandtschaft vorhanden, nicht beistimmen.



4. Kapitel.

Das Ichproblem. Schoppe.

Schon zur Zeit der Abfassung des Genieheftes hatte Jean Paul den Plan, seinen Helden von zwei Kontrastfiguren sich abheben zu lassen. Wir beobachteten eben, wie während der Arbeit sich das Verhältnis umgekehrt hat, so daß Albano jetzt seinerseits dem ursprünglich unbedeutenden „Pseudogenie“ als Folie dient. Auch der Größte der Titanen, Peter Schoppe, ist aus ganz unscheinbaren Anfängen hervorgewachsen, aber auch bei ihm, wie bei Roquairol, sahen wir, wie schon während der Niederschrift des ersten Heftes das Interesse des Dichters an dieser Gestalt im Steigen war. Am Schluß stand der Charakter Leibgebers, wie ihn Jean Paul damals noch einfach nannte, dem Dichter schon ziemlich klar vor Augen. Äußere Unscheinbarkeit des „armen, närrischen Komikus“ („ein hölzernes Bein“, später abgeschwächt zu einfacher Lahmheit), dabei Reinheit der Gesinnung („idealer Karakter“). Von seinem Wahnsinn hörten wir — und auch von der entscheidenden Bedeutung, die dabei das Auftreten des Armenadvokaten Siebenkäs, also das Doppelgängermotiv hat. allerdings im entgegengesetzten Sinn wie im Roman, da der Wahnsinnige damals durch den Anblick seines Freundes geheilt wird [1]).

Von dieser Persönlichkeit handeln auch die ersten Seiten des Charakterstudienheftes [2]), die, wie wir oben sahen, wahrscheinlich schon geschrieben sind, ehe Jean Paul das Heft „Genie“ abschloß. Denn nur hier begegnet uns noch die unbeholfen charakterisierende Bezeichnung „Komikus“, die im ersten, aber nicht mehr im zweiten Teil des Genieheftes vorkommt. — „Behandelte alles tragikomisch, mengte gern das Komische und Tragische zusammen,“ so beginnen die Aufzeichnungen, deren Wiedergabe, von Unwichtigem abgesehen, ich mir nicht

[1]) S. o. S. 16.

[2]) S. o. S. 23 ff.

versagen möchte. „Lobte seine Freunde ironisch — Seine Laune oft wahnsinnig — lüderlich in Kleidung; Alban wirds. Ist ein Italiener. Satire boshaft wie Smollet ... Komponiert Kirchenmusik — will das Amt Diogenes' thun ... war wild, wenn ihn jemand weinen sah ... Sprach schmuzig, lebte keusch ... Ist auch eine Art Genie. Durchschaut alles, zu scharfsichtig, zumal in der Liebe" (vgl. auf S. 21 des Heftes unter der Überschrift „Leibgeber": „verdarb durch Spas alles wieder in der Liebe"). — Auch bei diesem Sonderling beschäftigte den Dichter also von Anfang an die Frage, wie er zu den Frauen stand. — „Ärgert sich über das Hin- und Herhandeln der Weiber. Hauptzug, das Ernste komisch zu sagen, das stärkste, nicht liebenswürdig. .. Komikus malte rührende Dinge, ob er gleich lustig sprach — hatte alles gelernt, wußte nichts Gründliches. Komikus kein Gefühl des Schicklichen, geht in Bordelle, der Menschenkenntnis wegen, verletzt Ehrgefühl, weil er zu gut von sich dachte ... Betreibt Besserung auf lächerliche Art ... durch Skeptizismus zu Wiz ... Selbstlob. Seine literarische Satire auf Lovelace, wegen Unfähigkeit nachzumachen — Has gegen Offiziere. Seine Satire auf Liebe wie Roquairol." —

Wir sehen aus diesen wenigen Materialien, wie leicht Jean Paul hier das Schaffen wurde. Im Gegensatz zu dem Alban des ersten Entwurfs, dessen Gestalt immer von einem gewissen Nebel umhüllt bleibt, erkennen wir hier von Anfang an kräftig gezeichnete Umrisse. Genial, künstlerisch begabt ist dieser Mann, sein Wissen ist ungeordnet, seine Kleidung lüderlich; das Gefühl für äußere Schicklichkeit fehlt dem Zyniker — der aber zugleich sittenstreng ist. Bei den Frauen hat er kein Glück und fühlt das; denn seine Satire gegen Lovelace, für den später Roquairol eintritt, wurzelt in seiner „Unfähigkeit nachzumachen". Der Dichter schont ihn also keineswegs. Klar ist auch der Kontrast zu seinem Gegenbild Zebedäus-Sphex: dieser kalt und gemütlos, Komikus aber verbirgt unter der spöttischen Außenseite ein warmes Herz. Es

zeigt sich in seinen Bildern, in denen er „rührende Dinge" darstellt, „ob er gleich lustig sprach".

So sind die Grundzüge dieses Charakters schon festgelegt, und die späteren, auf S. 21 des Heftes unter dem Namen Leibgeber verzeichneten Bemerkungen heben nur einiges noch klarer hervor. Hier lesen wir zum erstenmal den später endgültig beibehaltenen Namen. „Hieß von der Jesuitenschule particip in ns, oder Zebedäus Thaddäus Pompejus Schoppe (Scioppius), Sandro oder Alessandro (vgl. o. „war ein Italiener") Hasael. — Wie Pope und Swift unverheiratet keusch." Der letztere wird noch einmal genannt: „sein tugendhafter Swiftscher Unmuth wächst zu sehr." An dieser Stelle wird auch die Kontrastierung gegen Sphex deutlich ausgesprochen: „Leibgeber spiegle sich am Zynismus des Sphex wie Alban an Roquairol." Das Wichtigste scheint mir jedoch die Feststellung: Auch darin den Genies ähnlich, daß er das Lächerliche zugleich hatte, fühlte und darstellte. Hier wird die charakteristische Beobachtung des Ich angedeutet, aus der Schoppes Wahnsinn sich entwickelte.

Dies letztere Motiv wird im Charakterstudienheft nicht erwähnt. Wohl aber im Heft „Geschichte", wo Leibgeber sonst, ebenso wie Roquairol, im Hintergrunde steht. Mit Sphex und Lidie wird er in diesem Heft als Beispiel für die „Verirrung übertriebener einseitiger Vorzüglichkeit" genannt, die sich bei ihm als Witz zeigt [1]). Im Wahnsinn „sieht er immer in den Spiegel, hält Siebenkäs für sein Bild".

Schoppes Freundschaft zu Albano ist ein Motiv, das vom ersten an durch alle Studienbücher geht. Zwei Züge aber fehlen uns noch, um sein Bild zu vervollständigen. Der eine ist seine Liebe zu Almada-Linda, die zuerst in dem oben S. 21f. erwähnten, aus dem Jahre 1797 stammenden Plane hervorgehoben wird. Das andere ist der Fichtianismus. Ihm begegnen wir in den beiden Heften f (Supplementband zum Titan, Mai 1799) und g (Zweiter Band des

[1]) S. o. S. 18.



Titans 1799 November). Schoppe soll — so lesen wir im ersteren — sein Leben beschreiben wie Montaigne. Seine Predigt an sich selbst wird zum erstenmal erwähnt, ebenso sein Tagebuch, das er an Leibgeber richten soll. Wir hören aus dem „Lebenslauf eines Wahnsinnigen", daß er die „Blumenstücke" gelesen hatte und sich für Leibgeber hielt — „er sah aus wie Jean Paul". Und schließlich heißt es kurz: „War ein Fichtianer." — Auf Fichte geht Jean Paul dann im zweiten Heft (g) näher ein. Von Leibgeber heißt es hier allerdings nur im Anfang: „Der gegen Spinoza schrieb, wurde Spinozist, so Leibgeber." Dann ergeht sich der Dichter in polemisch gehaltenen Betrachtungen über die Widersprüche in Fichtes System. Am deutlichsten spricht er die Grundideen seiner „Anti-Fichtiana" mit den Worten aus: „Ich stell in dieser Clavis ein wahres System nach dem gesunden Menschenverstand hin; da es dadurch wie Wahnsinn erscheint, kann man sehen, was am Menschenverstand ist." Schoppe oder Leibgeber, nach dem die 1799 fertiggestellte „Clavis" benannt wurde, wird in diesen Ausführungen überhaupt nicht mehr erwähnt. Man hat den Eindruck, daß er nur ganz äußerlich mit dem Jenenser Philosophen in Verbindung gebracht worden ist. —

Natürlich ist Schoppes Persönlichkeit nicht aus dem handschriftlichen Studienmaterial allein zu verstehen, sondern wir müssen des Dichters frühere Werke sowohl wie deren Quellen zu Hilfe nehmen, um zum vollen Verständnis zu gelangen.

In einem ganz andern Erdreich, als das ist, aus welchem Albano und Roquairol entsprossen sind, wurzelt diese eigenartige, starke Persönlichkeit. Als Czerny in seiner Untersuchung über Sternes und Hippels Einfluß auf Jean Paul [1]) den Titan bespricht, erwähnt er merkwürdigerweise den Namen Schoppes überhaupt nicht. Und doch erinnert zum

[1]) J. Czerny, Sterne, Hippel und Jean Paul. Berlin 1904 (Munckers Forschungen XXVII). S. 75 ff.



mindesten dessen Sprache nicht bloß im ersten Bande, sondern auch später noch an Sterne. Auch die zur Schau getragene, oft an ein gewisses Kokettieren grenzende Verachtung des allgemeinen Geschmackes in äußeren Dingen, z. B. in der Kleidung, die Schoppe und Jean Pauls andere Humoristen mit dem Dichter selbst teilen, geht letzten Endes auf Sterne zurück. Das zeigen Äußerungen von unserm Dichter, aus denen hervorgeht, daß es ihm darauf ankommt, den Narren zu spielen. „So begehe ich mit Absicht sonderbare Handlungen", schreibt er an Vogel [1]), „um mich an den Tadel anderer zu gewöhnen, und scheine ein Narr, um die Narren ertragen zu lernen." Letzteres ist einer von Schoppes Grundsätzen [2]). Sicherlich ist aber der Einfluß Sternes nicht mehr sehr stark. Eher könnte man an Hippel denken. Dieser ist, wie er sich in seinen Schriften gibt, ja selbst eine Natur wie Jean Pauls Schoppe, knorrig und schrullig, echt, tapfer, zynisch und keusch zugleich, für die Freiheit begeistert, voll Liebe für Kinder, Blumen, Tiere, überhaupt für das Kleine, dabei gelehrt und rücksichtslos im Gebrauch seiner Gelehrsamkeit, vor allem zur Veranschaulichung seiner Gedanken durch bizarre Metaphern. Letzteres nennt Jean Paul als Charakteristikum der Sprache Hippels und führt diese Eigentümlichkeit auf Sterne zurück [3]).

Nur wenn man die großen Umrisse, den allgemeinen Charakter im Auge hat, kann man von einer Einwirkung Hippels auf die Gestaltung Schoppes sprechen. Der Dichter stand auf der Höhe seiner Schaffenskraft und war stark genug, Eigenes zu geben, sich auch weit über das zu erheben, was er in seinen früheren Werken auf diesem Gebiet geleistet hatte [4]). Schon im „Siebenkäs" hatte er ver-

---

[1]) Am 22. Juli 1783. Wahrh. 3, S. 220.

[2]) Beiläufig sei erwähnt, daß Jean Paul den Namen Scioppius, von dem Schoppe den seinigen ableitet, in seinem geliebten Tristram Shandy finden konnte (Kap. 163).

[3]) Vorschule d. Ästh., S. W. 41, 191.

[4]) Nerrlich hat in seinem Buch über Jean Pauls Leben und Werke die Vorstufen Schoppes, Fenk in der „Unsichtbaren Loge", Viktor (soweit

sprochen, den „mehr humoristischen Ankömmling, Leibgeber, solle die Welt noch einmal genauer kennen lernen als ihn (den Dichter) selber“, und in einer Fußnote hinzugefügt: „Und zwar in der längsten, aber besten Biographie, die ich je geschrieben.“ (S. W. 14, S. 33.)

Als „idealer Karakter“ war Komikus im Heft „Genie“ gedacht. Und hier ist der Dichter seinem ursprünglichen Plane treu geblieben. Schoppe ist der größte, ja, man kann ruhig Albano beiseite lassen und sagen: der einzige Idealist im Buch. Ein reineres Bild von dem, was die Welt sein könnte, trägt er in sich als jener, der sich für die französische Revolution begeistert. „Wer nicht vor der Revoluzion“, schreibt er seinem Freunde, „ein stiller Revoluzionär war — wie Montaigne und Jean Jacques Rousseau — der spreize sich mit seiner Tropfenhaftigkeit nicht breit unter seiner Hausthür aus. Freiheit wird, wie alles Göttliche, nicht gelernt und erworben, sondern angeboren[1].“ Errichtete der Erzengel Michael eine heilige Legion gegen das gemeine Wesen der Welt, gegen das Pöbelaufgebot, um alle geistigen Knechte auch zu leiblichen zu machen, dann werde Schoppe einer der ersten sein. Er entwirft ein Bild von dem Zustand der Welt nach diesem heiligen Kriege. „Kämen wir nun alle zurück, wehte der heilige Landsturm herwärts, so stände Gottes Thron auf der Erde, und heilige Männer gingen mit hohen Feuern in den Händen hinauf, viel weniger um droben den Weltkörper zu regieren, als dem Weltgeist zu opfern.“ Aber mit diesem erhabenen Idealismus verbindet Schoppe den schärfsten Blick für die Wirklichkeit. Und da er die himmelweite Entfernung zwischen Ideal und Wirklichkeit stets klar vor Augen hat, muß notwendigerweise durch sein Ich ein Riß gehen. Schoppes Humor, der in diesem

dieser als Humorist geschildert wird) im „Hesperus“, Leibgeber im „Siebenkäs“, ausführlich behandelt, ebenso (a. a. O. S. 105) das Modell unserer Humoristen, Jean Pauls Freund Hermann.

[1]) 122. Zykel.



Kontrast wurzelt, erhält eben durch ihn seinen ganz eigentümlichen Charakter. Ursprünglich, und so noch im Jahre 1797, hatte der Dichter eine Heilung Schoppes, einen glücklichen Ausgang geplant, und wir sehen im ersten Titanband noch Spuren von dieser Absicht. Hier ist der Humor des „Titularbibliothekars“ noch „mehr sternisch als schoppisch“, wie Jean Paul später Vult treffend charakterisiert. Schoppe endet noch nicht, wie später, „stets mit tragischem Humor, wenn er mit komischem beginnt.“ Noch weckt sein lustiges Pfeifen „zum Schlaffenster heraus“ den Albano aus den Beklemmungen des „Geisteraktes“; noch erklärt er seelenruhig: „Thut das Schicksal einen Retraiteschuß, beim Himmel, so wend' ich gelassen den Gaul um und reite pfeifend zurück.“ [1])

Doch über diesen ersten Plan ist der Dichter hinausgewachsen zu Größerem. Schneider [2]) hat nachdrücklich auf die tiefe Wirkung hingewiesen, die Swifts „Poesie der Satire“ auf Jean Paul geübt hat. An den großen Menschenfeind erinnnert die grimmige Ironie, die stets Schoppes Waffe ist, wenn er, je länger, je schärfer, seine menschliche Umgebung, sein Jahrhundert bekämpft [3]). Einmal parodiert er das leere Treiben eines Maskenballs durch eine Puppenredoute, in der er die kleinen Masken parallel den großen hopsen läßt; „und der Parallelismus war betrübt“. Hier könnte man an die Reise nach Liliput denken. Swiftisch ist auch der Zug, daß Schoppe bei großen Aufzügen der Menschen nicht fehlt, „weil die Menschen nie lächerlicher aussähen, als wenn sie etwas in Masse thäten“ (S. W. 23, 97).

Einen breiten Raum nimmt bei Jean Paul stets die politische Satire ein. Im Titan finden sich, wie in den

[1]) 2. Zykel.

[2]) a. a. O. S. 364.

[3]) Auch an Hamlet dürfen wir denken. Vgl. Vorsch. d. Ästh. S. W. 41, 168 (§ 32, von der humoristischen Totalität): „Shakespeare, der Einzige, tritt hier mit seinen Riesengliedern hervor, ja, im Hamlet treibt er hinter einer wahnsinnigen Maske diese Weltverlachung am höchsten.“



früheren Werken, die üblichen albernen Witze über das nicht viel weniger alberne Zeremoniell der damaligen kleinen Fürstenhöfe, so besonders in der Schilderung der „Fürstlichen Vermählungs-Terrizion“, in der 17. Jobelperiode. Schoppes Satire ist großzügiger. Sie richtet sich weniger gegen einzelne Auswüchse der Kleinstaaterei als gegen den ganzen „Mikromegas des deutschen Staatswesens“, das mit besonderer Schärfe die Pfeile seines Witzes treffen. Heinrich v. Treitschke hat im 1. Band seiner „Geschichte des XIX. Jahrhunderts“ auf den treffenden Vergleich des damaligen deutschen Reiches mit einem Polypen aufmerksam gemacht, den unser Humorist im 3. Zykel des Titan ausführt. „Reibe“, meint Schoppe, „diesen Federbuschpolypen mit Rösel zu Brei — stülp ihn um wie einen Handschuh — schneide den Polypen, wie Lichtenberg, geschickt mit einem Haar entzwei — stecke wie Trembley mehre abgeschnittene Glieder ineinander und verleibe, wie andere Naturforscher, Reichsstädte, Abteien, kleine Länder größeren ein, oder umgekehrt — — und schaue nach einigen Tagen danach: wahrhaftig, herrlich und ganz und genesen sitzt dein Polype wieder dort, oder ich will nicht Schoppe heißen.“ Ebenso schlimm kommt der spießbürgerliche, prosaische Sinn der Deutschen weg, die die Schönheit und die Dichter nicht um ihrer selbst willen verehren, sondern nur eine Schönheit lieben, die sie „nebenher braten, veraukzionieren, anziehen oder heiraten können“, in deren Lande „Sokrates und Christus von Magistratswegen befragt worden wären, ob sie nicht arbeiten könnten.“ Einmal rät man ihm, seine satirische Begabung in den Dienst des Vaterlandes zu stellen und ein zweiter Rabener zu werden, der die Narren geißelt. Da fährt er auf: lieber will er die Weisen geißeln, denn die verdienen es mehr. Aber gänzlich hoffnungslos ist es, die Welt aus ihrer Gemeinheit herausreißen zu wollen. Ferner, „muß nicht der Satirenschreiber dem Stachelschweinmann in dem Londoner Tiergarten gleichen, der den Dienst hatte, die Fremden herumzuführen, und dabei

anfing, daß er sich selbst zeigte"? Auch hier die schneidende Selbstironisierung, in der Swift vorangegangen war. Und dann: „sobald an seinen Satyrschweif, den er jetzt noch frei und lustig schwingt, ein Buch gebunden wird, wie an den Kuhschwanz in Polen eine Wiege, so rüttelt der Schwanz die Wiege der Leser und gibt Lust, der Schwanz aber wird ein Knecht." So hoch steht Jean Paul jetzt über seinen eigenen kindischen Versuchen der achtziger Jahre, „ein zweiter Rabener zu werden und die Narren zu geißeln."

Aber auch von dem galligen Iren Swift trennt ihn eine tiefe Kluft. Warum schneidet uns Schoppes grimmiger Hohn auf die Ohnmacht und Unbehilflichkeit unseres Vaterlandes, über den Philistersinn der Deutschen so tief ins Herz? In ihm macht sich die große Liebe zum Vaterlande Luft. Schoppe hat im Gegensatz zu Swift ein Herz voll Liebe. Er liebt Kinder und Tiere, weil sie allein nicht kokettieren. Er hängt in treuer, aufopfernder Freundschaft an Albano. Weit bedeutsamer und eines großen Dichters würdig aber ist der Gedanke Jean Pauls, an einem so ungewöhnlichen Menschen, einer so wilden, trotzigen, ungebändigten Natur, auch die Macht weiblicher Schönheit zu zeigen. Schoppe entbrennt in leidenschaftlicher Liebe zu der Königin unter den Frauengestalten des Buches, Linda von Romeiro [1]).

In der 22. Jobelperiode unter der Überschrift „Schoppes Herz", erfahren wir von dieser Liebe, zunächst aus Tagebuchnotizen, in denen der Unglückliche in der Erkenntnis der Hoffnungslosigkeit dieser Leidenschaft, in reichlichem Maße die Lauge seines Spottes über sich selbst ausgießt. Trotz allem aber muß er ausrufen: „O Höllengöttin, Hesi Himmelsstürmerin, du hast dich zu seinem Himmel gemacht, kann er dich je lassen?" Und weiter unten: „Lasse

[1]) In seinem Roman „Auch Einer" ist Vischer unserm Dichter hierin gefolgt. Unglücklich wie Schoppe die Tochter Gaspards, liebt auch Albert Einhart, der überhaupt ohne jenen undenkbar ist, die schöne Goldrun.



der Himmel nur nie zu, daß er mit seiner Höllengöttin je in einen vernünftigen Diskurs gerate! — Er würde sterben.“ Also lassen kann er nicht von ihr; aber sehen darf er sie nicht. Er fühlt, es ist ein Wahn, der ihn zu verzehren droht. Und doch muß er kurz darauf vor sie hintreten, um seinem todkranken Freunde Albano das Leben zu retten. Ehe sie eintritt, fühlt er, wie er vor der reichsten, hellsten Minute und feinsten Goldwage seines Daseins stehe, wie ein Grab und ein großes Leben auf dieser Wage liege, wie sein Ich ihm schwinden müsse, gleich den nachgemachten gläsernen Ichs umher (er steht in einem Spiegelzimmer).

So besiegt er sich selbst — wie Hans Sachs in den „Meistersingern“ wird er Herr seines Wahns. Der Entschluß, sie selbst zu sehen und sie zu bitten, seinen Freund zu retten — damit dieser sie gewinnt! — dieser Entschluß bedeutet den Sieg über seine Leidenschaft. Groß auch hierin, opfert er das Herrlichste seines Lebens, den Gedanken an „Weibes Wonne und Wert“ seinem Freunde. Er ist hinaufgestiegen zu den Höhen eines reineren Menschentums als die anderen Titanen. Aber er ist auch einsamer geworden. „Sein Ich mußte ihm schwinden.“

Linda selbst, die ihn achtet und seine malerische Begabung zu schätzen weiß, nennt ihn im 111. Zykel „eine südliche Natur im Kampfe mit dem nordischen Klima“. Also die dem grüblerischen, ringenden Germanen im tiefsten Herzen wohnende Liebe zur Schönheit, zum Süden, zur Herrlichkeit des Griechentums, die Mignonsehnsucht, alles das soll sich in der Liebe Schoppes zu der schönen Spanierin verkörpern. Damit tun wir einen Blick in des Dichters eigenes Herz. Auch in ihm lebte ja, manchmal durch den Haß verdüstert, aber klar zu erkennen, eine leidenschaftliche Sehnsucht nach dem gelobten Lande der hohen, reinen Linienschönheit der Antike. Aus dem ganzen Titan spricht sie, und der ganze Titan zeigt uns, daß diese Liebe, wie die seines Schoppe, eine unglückliche war.



In all dem bisher Besprochenen liegt noch nicht das eigentliche Schwergewicht dieser großzügig entworfenen und ausgeführten poetischen Schöpfung.

Schoppe — der, wie im Gegensatz zu Nerrlich betont werden muß, nicht nur immer redet und schreibt, sondern auch, wenn es sein muß, handelt, tatkräftiger jedenfalls als Alban — lehnt es ab, sich in den Dienst der Gesamtheit zu stellen. Der Gedanke an die Aussichtslosigkeit eines solchen Beginnens hindert ihn. Wie ein Fels, einsam, hoch und unfruchtbar, ragt er aus dem ihn umbrandenden Meer der Menschheit. Wie ein Kato sitzt er auf Ruinen und betrachtet mit lachender Kümmernis die Gemeinheit und Heuchelei und weiche Unzucht der Menschen und ihren Wahnsinn. Wie er nun aber immer höher steigt, bloß weil unter seinem langen Besehen der ganze Erdkreis voll Schaumberge und Nebelriesen immer mehr auftaute und zusammenkroch; und wie er nun allein und trocken von seinem Berghorn heruntersieht, ganz besetzt mit Blutigeln des Weltekels — — da lastet schwer und schwerer auf ihm das größte aller Rätsel, das Geheimnis des Ich.

Mit diesem Problem hat Jean Paul — das kann nicht bestritten werden — besonders hart gekämpft, und Spuren dieses Kampfes finden sich in allen Werken, von der „Unsichtbaren Loge“ an, bis es ihm gelang, seinen inneren Qualen in Schoppe den ergreifendsten Ausdruck zu geben. Schneider gebührt das Verdienst, den inneren Zusammenhang von dem bedeutsamen (Wahrheit 2, 125 berichteten) Kindheitserlebnis, dem blitzartig ihn durchzuckenden Gefühl, „daß er ein Ich sei“, bis zu Schoppe im Umriß skizziert zu haben [1]). Wie dies Geheimnis den Dichter packte, zeigt die von Schneider S. 317 wiedergegebene Erzählung seiner Speisewirtin Frau Stumpf, die ihn eines Tages erst durch dreimaligen Anruf aus einer Art hypnotischer Betäubung reißen konnte. Wieder zu sich gekommen, dankte

[1]) a. a. O. S. 316.



er ihr mit aufgehobenen Händen, daß sie ihn vor dem Ausbruch des Wahnsinns gerettet habe. Noch im „Hesperus“ (S.W. 8, 13) sagt er: „Über diesen Punkt (Viktors Schauer vor seinem Ich) kann ich selber nie ohne ein gewisses Beben reden.“

Zwei Seiten des Ichproblems sind es, die den Dichter unablässig bewegt haben. Schneider spricht nur von der einen, dem Doppelgängermotiv. Jean Paul mit Fichte vergleichend, findet er bei beiden gemeinsam den „imperialistischen titanenhaften Subjektivismus“. „Fichte“, fährt er fort, „hat die Subjektivität in der deutschen Philosophie auf die Spitze getrieben, Jean Paul in der deutschen Literatur; jenen führte seine gewaltige Natur zur Schöpfung des genialen Systems der Tathandlungen, diesen zur grandiosen und fruchtbaren künstlerischen Idee des Doppelgängertums“. Da ich dies Motiv weiter unten bei der Besprechung des Endes, das Jean Paul seinen Helden nehmen läßt, notwendigerweise behandeln muß, lasse ich es jetzt auf sich beruhen.

Weit bedeutsamer, tiefer, tragischer und der Wesensart Schoppes entsprechender scheint mir ein anderer Gedanke Jean Pauls, der weder bei Schneider, noch sonst, soweit mir bekannt, auch nur erwähnt ist, der aber schon in der „Unsichtbaren Loge“ auftaucht und ihn bis zum Titan, wo er in Schoppe seine dichterische Verkörperung erhielt, nicht wieder losgelassen hat. Das ist der Gedanke der Einsamkeit des Ich. Wir Menschen sind und bleiben trotz aller Gemeinschaft, aller Liebe und Freundschaft, alles Strebens, uns an andere hinzugeben, stets in tiefster Einsamkeit. Ein fremdes Ich ist und bleibt uns ein Buch mit sieben Siegeln, weckt aber stets und ständig die ewig unstillbare Sehnsucht, die Siegel dieses Buches doch zu lösen und in die fremde Welt hineinzutauchen. „Wir selber sind nicht beisammen — Fleisch- und Beingitter stehen zwischen den Menschenseelen, und doch kann der Mensch wähnen, es gäbe auf Erden eine Umarmung, da nur Gitter zusammenstoßen und hinter ihnen



die eine Seele die andere nur denkt!" So klagt Ottomar [1]), und in seiner Klage gibt der Dichter zum erstenmal jener unstillbaren Sehnsucht Ausdruck. Kant mag hier den äußeren Anstoß gegeben haben. Das Noumenon, das Wesen der Dinge, die wahre, intelligible „Welt an sich" entzieht sich unserer Erkenntnis; nur Phänomena liegen innerhalb unserer Erfahrung. An einer einzigen Stelle offenbart sich uns die Welt auch als Noumenon, in unserm Ich. Die Tragik, die in dieser stahlharten Folgerichtigkeit der Vernunftkritik liegt, spricht aus jenen Worten Ottomars. Dasselbe Bild wie dort in seinem Jugendroman gebraucht Jean Paul noch einmal, in seinem reifsten Werk, der „Levana": „Zwei Ich sind einander wie auf Inseln entrückt und versperrt hinter Knochen-Gitter und hinter dem Hautvorhang" (S.W. 38, 28). Ähnlich in den Biogr. Bel. (S.W. 17, 94): „Zwischen zwei Seelen, die sich einander die Arme öffnen, liegt gar zuviel, soviele Jahre, soviele Menschen, zuweilen ein Sarg und allezeit ein Körper." Ebda. S. 100: „Die Menschen sind einsam. Wie Tote stehen sie nebeneinander auf einem Kirchhof, jeder allein ganz kalt, mit geballter Hand, die sich nicht öffnet." Viel deutlicher als hier kommt die Idee in einer Hesperusstelle zum Ausdruck: „In zwei Körpern", schreibt Viktor an Emanuel, „stehen wie auf zwei Hügeln getrennt alle liebende Seelen der Erde, eine Wüste liegt zwischen ihnen wie zwischen Sonnensystemen, sie sehen einander herübersprechen durch ferne Zeichen, sie hören endlich die Stimmen über die Hügel herüber — aber sie berühren sich nie, und jede umschlingt nur ihren Gedanken [2])." Hier hat das Bild der Trennung durch „Bein-Gitter" und „auf Inseln" einem viel stärkeren Platz gemacht. — Zu mystischer Tiefe steigert sich das Verlangen des Ich nach dem Nicht-Ich bei Roquairol, als er Albanos Rolle bei Linda spielt: „Nur Gestalten werden umfasset, nur Hüllen

---

[1]) S. W. 2, 185.
[2]) S. W. 8, 110.

umarmet, wer drückt denn ein Ich ans Ich? — Gott etwa[1]).“ —

Von hier aus fällt nun auf die berüchtigten Jean Paulschen Traumphantasien ein helleres Licht. Sie alle sind Träume der Sehnsucht, meist des Liebenden nach der Geliebten oder nach einem Freunde, einer Sehnsucht, die auch im Traume meist nicht erfüllt wird[2]). Geschmacklos ist schon die erste dieser Phantasien, in der „Unsichtbaren Loge“ (S.W. 1, 189), wo Gustav im Traum seinen Freund Guido sieht, der ihn zu ergreifen und zu sich emporzuziehen sucht. Aber sein Arm fällt ihm jedesmal ab, wenn er ihn nach Gustav ausstreckt. — Schöner. einfacher, natürlicher, wie die ganze Wuzidylle, ist der Traum des sterbenden Schulmeisterleins (S. W. 3, 172), und auf diesen geht der des Albano im 4. Zykel des Titan zurück, der nur eine breitere Ausführung des Wuzschen ist, im Hesperusstil. In der Phantasie „Der Mond“ (S.W. 4, 16) blickt der tote Eugenius vom Mond auf die Erde herab, wo seine am Leben gebliebene Geliebte Rosa-

---

1) Eins der tiefsten Lieder Mörikes, „Neue Liebe“, im „Maler Nolten“ bewegt sich in diesem Ideenkreis.

„Kann auch ein Mensch des andern auf der Erde ganz,
wie er möchte, sein?
In langer Nacht bedacht' ich mir's und mußte sagen, nein.
So kann ich niemands heißen auf der Erde und niemand
wäre mein?
Aus Finsternissen hell aufzuckt in mir ein Freudenschein:
Sollt' ich mit Gott nicht können sein, so wie ich möchte,
Mein und Dein?
Was hindert mich, daß ich's nicht heute werde?
Ein süßes Schrecken geht durch mein Gebein!
Mich wundert, daß es mir ein Wunder wollte sein,
Gott selbst zu eigen haben auf der Erde!“

2) Immer wieder wird man bei der Lektüre dieser bizarren Ausgeburten einer aufgepeitschten Phantasie an die Worte Jens Peter Jacobsens erinnert: „Nichts ist einförmiger als Phantasterei, denn in den scheinbar unendlichen, ewig wechselnden Traumlanden gibt es in Wirklichkeit doch gewisse kurze Landstraßen, auf denen alle wandeln, und über die sie niemals hinauskommen.“ (Niels Lhyne.)



munde noch weilt. Ein Traum vereint die beiden Liebenden. — Den Gipfel der Geschmacklosigkeit erreicht der Dichter wohl im Hesperus (S. W. 8, 84 und 10, 71) und in der langen Traumphantasie Albanos im 99. Zykel des Titan.

Aber gerade diese sind besonders bedeutsam. Denn aus ihnen spricht nicht das einfache Sehnen eines Menschen nach einem andern, sondern deutlicher als anderswo offenbart der Dichter hier seine Ideen über Ich und Menschheit. Nicht bloß die Einsamkeit des Ich, nicht bloß die Sehnsucht schildert er, sondern deren Erfüllung. Das Bild, das Viktor in dem vorhin erwähnten Brief an Emanuel gebraucht, ist in Albanos Traum im 99. Zykel breit ausgeführt. „Oben zogen große Weltkugeln; auf jeder wohnte ein Mensch, er streckte bittend die Arme nach einem andern aus, der auf einer andern stand und hinüberblickte; aber die Kugeln liefen mit den Einsiedlern um die Sonnensichel, und die Gebete waren umsonst.“ Während der abstrusen Erlebnisse des Träumenden schweben stets oben die Welten mit den Einsiedlern. Endlich naht sich der Traum seinem Ende. „Es wurde still und dämmernd. An der Sonne hielten die Welten umher still und umrangen sie mit ihren schönen Riesen, der menschlichen Gestalt ähnlich, aber höher und heiliger, wie auf der Erde die edle Menschengestalt in der finstern Spiegelkette der Thiere hinabkriecht: so flog sie droben hinauf an reinen, hellen, freien Göttern von Gott gesandt — die Welten berührten die Sonne und zerflossen auf ihr — auch die Sonne zerging, um in das Land der Liebe herabzufließen, und wurde ein wehender Glanz — da streckten die schönen Götter und die schönen Göttinnen gegeneinander die Arme aus und berührten sich, vor Liebe bebend; aber wie wogende Saiten vergingen sie Freude-zitternd dem Auge und ihr Dasein wurde nur eine unsichtbare Melodie und es sangen sich die Töne: Ich bin bei dir und bin bei Gott ... Da schimmerte das goldne Gefilde von unzähligen Freudenthränen, die unter der unsichtbaren Um-

armung niedergefallen waren; die Ewigkeit wurde still und die Lüfte ruhten."

In höchster mystischer Ekstase [1]) ist die Einsamkeit des Ich zu Ende gegangen; die Sehnsucht, das „Gegitter" zu durchbrechen, die Weltenferne, die das Ich vom Ich trennt, zu durchmessen, findet in dem Ineinanderrinnen und Zerfließen der vorher einsam auf ihren Weltkugeln wohnenden Seelen ihre Erfüllung.

Aber dies Zerreißen aller Ketten, das Überfliegen aller Schranken im Rausch der Traumphantasien mußte dem Dichter notwendigerweise um so grausamer die Unerfüllbarkeit solcher Träume vor Augen führen. Als Kind schon hatte er den Gott geschaut, der ihm im Busen wohnte. Aber als er nun versuchte, in das Wesen der andern Ichs um ihn her einzudringen, da fühlte er die Wahrheit des Wortes: „Er kann nach außen nichts bewegen", in einer kaum dagewesenen Schärfe. Die oben zitierten Stellen und viele andere zeigen, wie tief er die Einsamkeit des Ich empfand. Mit Notwendigkeit ward er zurückgeworfen auf sein eigenes Ich. Daher die Selbstbespiegelung, das Reflektieren, das „Zuschauen vom Ich herab", das für Roquairol charakteristisch ist. Bei Schoppe greift der Dichter tiefer, und erst jetzt können wir die Tragik, an der er untergehen muß, verstehen. Er, der einsam, hoch und unfruchtbar wie ein Fels, höher und höher stieg, „bis unter seinem langen Besehen der ganze Erdkreis voll Schaumberge und Nebelriesen immer mehr zusammenkroch," er steht ja selber, wie jene Riesen oder Götter der Traumphantasie auf ihren Weltkugeln, für sich allein „auf seinem Berghorn" — aber ohne daß er wie jene auf Erfüllung,

[1]) Ähnlich, aber mit einer Sentimentalität, die wohl nicht mehr übertroffen werden kann, schließt Emanuels „Traum, daß alle Seelen eine Wonne vernichte". „... die liebenden Seelen fallen aneinander wie Schneeflocken — die Flocken werden zur Wolke — die Wolke schmilzt zur dunklen Thräne — die große Wonnethräne (!), aus uns allen gemacht, schwimmt durchsichtiger und durchsichtiger in der Ewigkeit." (S. W. 10, 71.)



auf das Aufgehen in Gleichgestimmten, auf das „ins Heimwärts zerrinnen“ — wie es in unseren Tagen R. H. Bartsch einmal genannt hat — jemals hoffen könnte. So hat Jean Paul das Zurückgeworfenwerden auf das eigene Ich, das Grübeln darüber, das an Schoppes Seele frißt und ihn in die Nacht des Wahnsinns stürzt, großzügig und genial motiviert, und großzügig führt er zunächst auch die innere Entwicklung dieser Titanennatur weiter. Höhere künstlerische Besonnenheit zeigend als je schildert er uns den Beginn des Wahnsinns nicht selbst. Vielmehr läßt er uns von den gewaltigen Erschütterungen, die Schoppes geistige Umnachtung ankündigen, durch einen normalen Philister ein Bild geben, nämlich durch den biederen Wehmeier, der seinem früheren Schüler Albano den mit dem beginnenden Wahnsinn Ringenden „nach den Muthmaßungen, die sich der Mensch über den höheren Geist so keck und froh erlaubt, mit allen seinen Thaten und Farben vorschildert, als wären Thaten oder Farben Striche oder Umrisse“. Alle kleinen Züge, die seine Umgebung sich von ihm erzählt, die Swiftische Verachtung menschlicher Bildung („Bücher von Gewicht hab' er selten angesehen, leichter die allerschlechtesten von Bauern, z. B. ganze Traumauslegebücher“), die langen Gespräche mit seinem Spiegelbild, die Diskurse mit seinem Wolfshund, seinem liebsten Umgang, die Verachtung der äußeren Erscheinungswelt gegenüber den Bildern der camera obscura, die Entstellung der Portraits der adeligen Herrn, die ihm saßen, „weil ers wohlfeil macht“, durch einen lächerlichen und einfältigen Zug („das hieß er sein Schmeicheln“) — alles das fügt sich zu einem einheitlichen Bilde zusammen. Doch dient das alles nur als Vorbereitung für die — auch von Wehmeier, der Ohrenzeuge ist, berichtete — Predigt über die Freuden des Nichtseins. Auch ein Motiv, das Jean Paul schon in der „Unsichtbaren Loge“ und im „Siebenkäs“ verwandt hatte; welcher Fortschritt! Hier gelingt dem Dichter zum ersten und einzigen Mal die Darstellung des Schauerlich-

Geheimnisvollen, die sonst stets unfreiwillige Karikatur geworden ist.

Wie Roquairol im 88. Zykel, so offenbart uns dann auch Schoppe selbst seinen Gemütszustand in einem Briefe an Albano[1]). Dieser Brief bedeutet den Höhepunkt im Drama seiner inneren Entwicklung und damit zugleich im Roman. Auffallend ist, wie schon in der Predigt, die starke Betonung des Einflusses, den Swifts Gedanken und Schicksal auf Schoppe üben. Der Dichter fühlt sich stark genug, zu zeigen, daß, was er geschaffen, den Vergleich mit Swift aushält. Er geht sogar soweit, seinen Schoppe das liebevolle Studium Swifts, „dessen Tollheit Gelehrten nicht fremd ist", mit als einen von den acht Beweisgründen anführen zu lassen, die ihm den Wahnsinn als unmittelbar bevorstehend zeigen. Noch aber ist Schoppe im vollen Besitz seiner Geisteskraft. Scharf und wuchtig treffen die Schläge seiner Satire die damalige Gesellschaft — in manchem vorausdeutend auf Nietzsche, der ja auch, „besetzt mit Blutigeln des Weltekels", einsam auf seinem Berghorn saß und von dort seine Blitze auf die „Bildungsphilister" schleuderte. — Auch in andern Dingen zeigt der Dichter sich seiner Aufgabe gewachsen. Furchtbare Träume quälen Schoppe, „Träume, worin ein wilder Jäger des Gehirns durch den Geist jagte und ein reißender Strom voll Welten, voll Gesichter und Berge und Hände wallete — ich will dich nicht damit ängstigen — Dante und sein Kopf sind Himmel dagegen." Sonst ließ Jean Paul sich nicht leicht die Gelegenheit entgehen, einen solchen Traum breit auszumalen — hier hütete er sich wohl, es zu tun; er fühlte, daß er nur abschwächen konnte. Diese Träume bringen Schoppe zur Besinnung. Er erkennt, daß eine Art Feigheit, etwas ihm ganz Wesensfremdes, über ihn gekommen ist. Diese schüttelt er nun ab. Der Wahnsinn ist ja auch nichts weiter als ein Traum, der längste Traum vor dem längsten Schlaf; da hinein will er sinken. „Wer noch etwas fürchtet im Universum,

[1]) 122. Zykel.

und wär' es die Hölle, der ist noch ein Sklave." — Die letzte Tat aber, die er noch ausführen will, ist ein Liebesdienst, den er seinem Freunde Albano zu erweisen denkt, durch eine Reise nach Spanien, die wichtige Aufschlüsse über Lindas Herkunft bringen soll. Schoppe glaubt nachweisen zu können, daß sie und Albano Geschwister sind, muß also reisen, um entsetzliches Unglück zu verhüten. Dies wirkt störend, da es uns aus den Höhen der inneren in die Niederungen der äußeren Handlung hinabwirft. Aber dieser Schlußteil des bedeutsamen Briefes ist doch wichtig für die Beurteilung Schoppes. Einmal zeigt er wieder, daß Schoppe nicht bloß redet und schreibt — wie Nerrlich meint — sondern auch handelt. Sodann werden wir in die Jugend des Humoristen zurückgeführt, wo er kostbar selig war in der Liebe zu Lindas Mutter, der Prinzessin di Lauria. Einer Natur wie Schoppe wird es schwer, hiervon den Schleier zu ziehen.

„Des Weibes Keuschheit geht auf ihren Leib,
Des Mannes Keuschheit geht auf seine Seele,
Und eher zeigt sich dir das Mägdlein nackt,
Als solch ein Jüngling dir das Herz entblößt,"

läßt später Hebbel seinen Volker in „Kriemhild's Rache" von Giselher sagen. Jean Pauls Zyniker gibt diesem Gefühl der seelischen Keuschheit derberen Ausdruck: „Wahrlich, ich decke lieber meinen Steiß auf als mein Herz und werde weniger roth."

Es ist durchaus verständlich, daß ihn, der die erste Jugendliebe überwunden hatte, von neuem die Leidenschaft packte, als er, ein reifer Mann, das Ebenbild seiner Geliebten in Linda vor sich sah. Nicht weniger glaubhaft erscheint es, daß die Erinnerung an das Jugendparadies zugleich mit dem Entschluß, eine edle Tat zu vollbringen, wie ein frischer Wind in die Nebel seiner Ichphantasien hineinfährt, so daß er seine lange Generalbeichte schließen kann: „Die Welt lacht mich heute an. In Spanien find' ich ein Stück Jugend wieder — wie in diesem Schreiben." — —

Bis zu diesem Punkte der Entwicklung folgen wir dem Dichter gern.

Als Schoppe von Spanien zurückkommt, ist der Wahnsinn ausgebrochen. Jetzt schon, nicht erst, wie Albano ihn später im Irrenhaus wiedersieht, wohin ihn Gaspard hat bringen lassen, ist der „alte Löwe“ ganz verändert. Findet ihn Albano dort „entzweigeschlagen und mit zerbrochenen Tatzen an die Erde gedrückt“, so sehen wir zu unserm Erstaunen schon beim ersten Zusammentreffen beider, daß aus dem Helden, dem Mitkämpfer des heiligen Michael, der so stolz erklärt hatte, er fürchte nicht einmal die Hölle, jetzt eine Memme, aus dem Löwen ein Hase geworden ist. Die Furcht ist es, die ihn jetzt beherrscht, und wir erfahren auch gleich ihren Grund. „Albano (sagt' er leise und wichtig, und seine sonst geraden Blicke schlugen scheu seitwärts ...) der Ich könnte kommen, ja, ja!“ Auf Albanos fragenden Blick erklärt er die Entstehung dieser fixen Idee aus seiner Lektüre Fichtes und Schellings.

Die Idee, einen Menschen durch die Furcht vor seinem Ich wahnsinnig werden zu lassen, ist eigenartig und tief und läßt sich folgerichtig aus Jean Pauls Schriften entwickeln, von einer Zeit her, wo die „Wissenschaftslehre“ noch nicht erschienen war. Es ist denkbar, daß letztere einerseits zur weiteren Ausgestaltung der Persönlichkeit Schoppes beitrug, und daß diese Persönlichkeit andrerseits zugleich eine Polemik gegen Fichte bedeuten sollte, wie Roquairol gegen Goethe und Schiller. Wenn der Dichter aber Schoppe als vom Fichteanismus wesentlich, ja entscheidend beeinflußt schildern wollte, wenn er darstellen wollte, daß jener aus den Qualen des Grübelns über das Ich in der Philosophie des Jenensers Erlösung suchte, aber nicht fand (wie Nerrlich meint, der übrigens den inneren Zusammenhang falsch darstellt) — so konnte er diese Aufgabe gar nicht ungeschickter anfassen, als er es getan hat. Schoppe öffnet in dem uns bekannten, übermäßig lang geratenen Brief seinem Freunde Alban sein Innerstes.

Aber kein Wort lesen wir davon, daß er in seinem furchtbaren Kämpfen bei Fichte Trost gesucht hätte, nicht die Spur einer Andeutung ist zu finden, daß er bei dem Philosophen keine Lösung des Rätsels gefunden habe.

Nun aber, da der Wahnsinn ausgebrochen ist, plötzlich die bestimmte Erklärung: „Wer Fichten und seinen Generalvikar und Gehirndiener Schelling so oft aus Spaß gelesen wie ich, der macht endlich Ernst genug daraus. Das Ich setzt Sich und den Ich sammt jenem Rest, den mehre die Welt nennen". Diese Erklärung, die uns nach allem was vorangegangen ist, des höchsten wundern muß, führt Schoppe unmittelbar darauf selbst ad absurdum durch den zynisch-boshaften Vergleich Fichtes mit dem „betrunkenen Kerl, der sein Wasser in einen Springbrunnen hineinließ und die ganze Nacht davor stehen blieb, weil er kein Aufhören hörte, und mithin alles, was er vernahm, auf seine Rechnung schrieb". Man mag über den Witz lachen und sich Immermanns köstlicher Satire gegen Hegel in seinem „Münchhausen" erinnern. Man mag auch finden, daß der Hieb, den Jean Paul hier gegen Fichte führt, ein schärferer ist, als die ganze „Clavis Fichtiana", die denselben Zweck verfolgt, Fichte mit den Waffen des Spottes anzugreifen, aber in zu weitschweifiger, z. T. alberner Weise denselben Gedanken zu Tode hetzt. Aber man wird zugeben müssen: im Munde eines Mannes, der mit dem Fichteanismus Ernst gemacht hat (wie er gerade vorher sagt), furchtbaren Ernst, der darüber wahnsinnig geworden ist, ist solch ein Vergleich unmöglich. Zumal sofort wieder — wie in der Predigt und in dem Brief — der Geist Swifts beschworen wird und wir dessen letztes Wort „ich bin ich" vernehmen. Swifts Schicksal hat dem Dichter vorgeschwebt, das meiste und beste aber nahm er aus seiner eigenen Brust. Der Fichteanismus bei Schoppe ist — das muß einmal scharf betont werden — nur sozusagen aufgeklebt und auch das noch recht ungeschickt. Wie die ganze „Clavis" zeigt, hat Jean Paul das innerste Wesen der Fichteschen Philosophie ja überhaupt ebensowenig ver-



standen wie das der Goetheschen und Schillerschen Poesie.

Noch ein anderer Gedanke drängt sich auf. Schoppe war ein Himmelsstürmer und sollte als solcher „seine Hölle finden“, wie Jean Paul sagt. Aber die Frage ist, wie. Wir wissen, wie schwer es dem Dichter wurde, einen Charakter folgerichtig durchzuführen. War es denn nötig, die schönsten und kühnsten Stellen des Schoppeschen Briefes als leere Prahlereien zu brandmarken und den Mann, der sich weder vor Hölle noch Teufel fürchtete, nun mit scheuem Blick einherschleichen zu lassen? Durfte Jean Paul seinen Liebling, der Blut von seinem Blut war, dem schmählichen Ende eines Feigen, der vor Furcht seinen Geist aufgibt, entgegenführen? Gewiß hätte Schoppe die Worte sprechen können, die wir in § 15 der „Clavis“ lesen: „Mir (empirisch genommen) grauset vor mir (absolut genommen).“ Aber im Roman graust ihm ja nicht vor etwas, was in ihm ist, sondern vor einer Art Gespenst, das möglicherweise vor seinem körperlichen Auge erscheinen und ihn erschrecken könnte, also vor etwas, was außer ihm ist, und das ist das Entscheidende. Es ist natürlich stets heikel, Wege zu nennen, die der Dichter hätte einschlagen können an Stelle desjenigen, den er gewählt hat. Aber vielleicht entsprach es der einsamen Größe Schoppes mehr, daß er in sich selbst „den Mich, den reinen, intellektuellen Ich, den Gott aller Götter“ suchte — wie Nietzsche sich in der Nacht des Wahnsinns selbst für den Übermenschen gehalten hat. Größenwahn war Schoppes würdiger als Sklavenfeigheit. Jean Paul brauchte nur einen Gedanken weiterzuführen, den er den Unglücklichen vorher selbst hatte aussprechen lassen. Als dieser den Wahnsinn herannahen fühlte, suchte er nach einem „liebreichen, favorablen Fixwahn, der gut mit ihm umgehe“. Er nennt auch eine ganze Reihe, und der letzte ist der Wunsch, der Weltgeist selber zu sein.

In wahrhaft erschreckender Weise zeigen sich die Folgen des Mißgriffes, den Jean Paul beging, indem er



als Schoppes Wahn die Furcht vor einem wirklichen äußerlichen Erscheinen des Ich hinstellte, beim Ausgang des Titanen.

Keine Frage, daß Jean Paul das Schauerliche des Doppelgängermotivs[1]) gefühlt hat. Die Art, wie er von den Wachsabgüssen und Spiegelbildern spricht, zeigt es klar. Die oben[2]) von mir zitierte Äußerung: „Über diesen Punkt kann ich selbst nicht ohne ein gewisses Beben reden", bezieht sich direkt auf die Furcht Viktors vor dem Anblick seines Körpers. „Oft besah er abends vor dem Bettegehen seinen bebenden Körper so lange, daß er ihn von sich abtrennte und ihn als eine fremde Gestalt so allein neben seinem Ich stehen und gestikulieren sah: dann legte er sich zitternd mit dieser fremden Gestalt in die Gruft des Schlafes hinein. . . . Darum empfand er die Verschiedenheit und den langen Zwischenraum zwischen seinem Ich und dessen Rinde tief, wenn er lange einen fremden Körper, und noch tiefer, wenn er seinen eigenen betrachtete" (S. W. 8, 13). — Hierhin gehört, was Wehmeier von Schoppe erzählt: „Mitten in der Gesellschaft hab' der Bibliothekar seine Hände angesehen mit den Worten: Da sitzt ein Herr leibhaftig und ich in ihm, wer ist aber solcher?" Ähnlich äußert sich Schoppe gegen Albano: „. . . Der reine Ich setzt mir noch merkbar nach. Man sieht das am besten auf Reisen, wenn man seine Beine anschauet und sie schreiten sieht und hört und dann fragt, wer marschiert doch da unten so mit?" Sehr deutlich tritt das Doppelgängermotiv auch in der oben S. 96 Anm. erwähnten Traumphantasie (S. W. 10, 71 ff.) hervor: „Jeder sah neben sich noch einmal sich . . . Da mußte jeder von seinem Ich zu seinem Geliebten wegfliehen . . . Die zweigespaltenen Ich rinnen ineinander ein" etc. — Von solchen Phantasien sowohl wie von Viktors Betrachtungen bis zum Auftreten eines wirklichen körperlichen

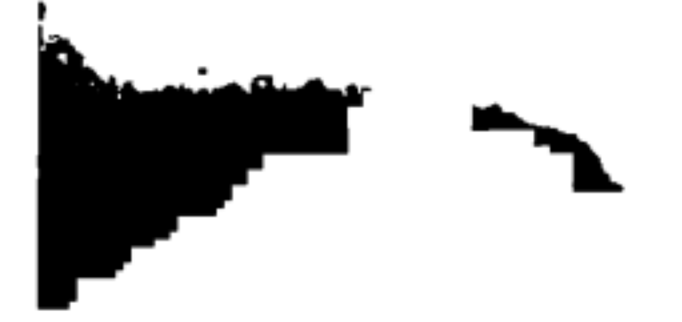
[1]) Schneider, a. a. O. S. 318 ff. Vgl. H. Danneberg, Wiederkehrende Motive bei Jean Paul. Diss. Greifswald 1911. S. 80 ff.

[2]) S. 92.



Doppelgängers war nur noch ein Schritt. Aber — ohne die höchste dichterische Kunst, die größtmögliche darstellerische Sicherheit konnte es der Schritt sein, der vom Erhabenen zum Lächerlichen führte. Im „Siebenkäs" führt Jean Paul wirklich zwei Menschen ein, die, ohne etwa miteinander verwandt zu sein, sich so ähnlich sind, daß der eine als Doppelgänger des andern gelten kann. Der Dichter macht einen schwachen Versuch, ihre äußerliche Ähnlichkeit zu erklären: „— wie denn überhaupt das Naturspiel ähnlicher Gesichter häufiger ist, als man glaubt, weil man es nur bemerkt, wenn ein Fürst oder ein großer Mann einen körperlichen Widerschein hat." Daß eine so auffallende Erscheinung wie Siebenkäs einen Doppelgänger hat, ist damit allerdings noch keineswegs erklärt; doch lassen wir die Rechtfertigung gelten. Wie aber verwendet der Dichter nun diese Ähnlichkeit? Allerdings finden sich Stellen, die an die eben zitierte aus dem Hesperus (S.W. 8, 13) erinnern und die Idee weiterführen. Aber daß es Jean Paul gelungen sei, durch die Ähnlichkeit Leibgebers und Siebenkäsens das Motiv fruchtbarer zu gestalten, kann man nicht behaupten. Auch die von Schneider zitierten Stellen beweisen eher das Gegenteil. Das Abbild des Ich, das ein einsamer, grübelnder Mensch im Spiegel vor sich sieht, kann wohl düstere Vorstellungen in ihm erwecken. Aber wenn Jean Paul es nun „mit seiner furchtbaren Idee immer weiter treibt" (Schneider, S. 318), wenn Leibgeber mit Siebenkäs und beider Spiegelbildern nicht weniger als vier Ichs sieht, so geht sofort jede unheimliche Wirkung verloren; ebenso wenn er das Experiment mit seinem Augapfel macht, den er seitwärts drückt, so daß er sich im Spiegel doppelt sieht.

Man darf doch nicht vergessen, daß im Doppelgängermotiv auch eine Fülle von Komik schlummert, muß sich all der Irrungen, Verwechselungen und der dadurch entstehenden komischen Situationen in Lustspiel und Posse erinnern, die durch körperliche Ähnlichkeit hervorgerufen



sind. Mit Poesie im eigentlichen Sinn hat all das wenig zu tun; der Tummelplatz für solche Dinge ist heute das Kino. Und wenn ich nun die Frage wiederhole: Wie verwendet der Dichter das Doppelgängermotiv? so ist die Antwort schmerzlich genug. Ich will von der saubern Komödie ganz schweigen, die die beiden Freunde Siebenkäs und Leibgeber aufführen, um Lenette zu betrügen, ebenso von dem Schurkenstreich, zu dem Roquairol seine Ähnlichkeit mit Albano benutzt, und von der innerlich durch nichts motivierten, nur zu Theatereffekten benutzten Ähnlichkeit Idoinens mit Liane. Auch von den Stimmennachahmungen, bauchrednerischen Kunststücken und was sonst hierher gehören mag. Aber daß Jean Paul es fertig bringt, mit wirklich kaum glaublicher Taktlosigkeit das Größte, was er geschaffen, Peter Schoppes inneres Ringen, als Kinoposse endigen zu lassen, das können wir ihm nicht verzeihen. Vergegenwärtigen wir uns einmal die im 139. Zykel erzählten Tatsachen. Der fieberkranke Schoppe eilt in einem unbewachten Augenblick aus dem Hause, um seinen Feind, Albanos bauchrednerisch begabten Oheim, zu töten. Malerisch in einen roten Mantel drapiert, verfolgt er den Spanier, der sich eiligst davonmacht. Zu seinem größten Entsetzen aber bemerkt der Bauchredner, wie von der entgegengesetzten Seite ein anderer Schoppe herannaht, zur Abwechslung in einem grünen Mantel. So in die Enge getrieben, flieht er in eine Kapelle, wohin ihm alsbald der eigentliche Schoppe (in Rot) nachfolgt, um ihn niederzustoßen. Noch ehe er aber mit den Präliminarien fertig ist, betritt zum Schrecken beider auch der andere Schoppe (in Grün) die Kapelle und ruft: „Mein Schoppe, ich suche dich, kennst du mich nicht?" „Lange genug, du bist der alte Ich!" erwidert er, und als sein Ebenbild näher kommt und zärtlich sagt: „Ich bin Siebenkäs!" da flüstert Schoppe, dem der Degen entfällt, zusammensinkend: „Ich auch, Ich gleich Ich", und gibt seinen Geist auf. Seine Behauptung: „Ich auch", entspricht, wie der Dichter mitteilt, den Tatsachen. Denn die beiden haben vor lange



Zeit einmal die Namen getauscht, Schoppe-Leibgeber ist also eigentlich Siebenkäs, und Siebenkäs Leibgeber!

Soweit hatte es Jean Paul mit seiner Doppelgängeridee getrieben. Die Titanentragödie ist für ihn selbst zum Trauerspiel geworden. — Dennoch wollen wir ihm das Große, was er in Peter Schoppe tatsächlich zu schaffen vermocht hat, nicht vergessen, uns vielmehr zum Schluß der schönen Abschiedsworte erinnern, die er seinem Liebling nach dessen Tode widmet: „Nun hast du hinieden geendigt, strenger, fester Geist, und in das letzte Abendgewitter quoll noch eine sanfte, spielende Sonne und füllte es mit Rosen und Gold [Schoppe hatte sterbend seinen Freund doch noch erkannt]. Die Erdkugel und alles Irdische, woraus die flüchtigen Welten sich formen, war dir ja viel zu klein und leicht. Denn etwas Höheres als das Leben suchtest du hinter dem Leben, nicht dein Ich, keinen Sterblichen, nicht einen Unsterblichen, sondern den Ewigen, den All-Ersten, den Gott. — — Das hiesige Scheinen war dir so gleichgültig, das böse wie das gute. Nun ruhest du im rechten Sein, der Tod hat vom dunkeln Herzen die ganze schwüle Lebens-Wolke weggezogen, und das ewige Licht steht unbedeckt, das du so lange suchtest; und du, sein Strahl, wohnst wieder im Feuer."

---

5. Kapitel.

Die Frauen des Romans.

A. Mystik. Liane und Linda.

Der Herrnhuter Pietist der „Unsichtbaren Loge", der sogenannte „Genius", hatte sich im „Hesperus" zu Emanuel weiterentwickelt. Dieser — für uns die unleidlichste von allen Jean Paulschen Personen — bedeutet eine Hypertrophie der sentimentalen Elemente nach der mystischen Seite hin, sein Traum, „daß alle Seelen Eine Wonne vernichte", den „romantischen Mystizismus" in seiner höchsten Potenz. Und er beherrscht je länger, je mehr den Roman;

die kluge, kühle Klotilde unterliegt seinem Einfluß ebenso wie der lebenslustige, humoristische, als Arzt im praktischen Leben tätige Viktor. Die so entstehende spiritualistisch-sentimentale Gesamtstimmung des Hesperus — in den Augen der zeitgenössischen Damenwelt sein größter Vorzug — ist sein innerer und Hauptfehler, ein weit schlimmerer als die auf Sterne zurückgehenden äußeren Mängel, die kompositionellen und stilistischen Bocksprünge des „Tragelaphen".

Im Titan erscheint an Stelle des kranken Emanuel ein Enkel des Pietisten Spener, eine ehrwürdige, sympathische Gestalt, mit Liebe gezeichnet, aber als Nebenperson im Hintergrunde stehend. Da er von Jugend auf mit dem Fürsten, dem Vater Albanos, befreundet und Mitwisser des Geheimnisses der Herkunft des Jünglings ist, lag es nahe, ihm einen inneren Einfluß auf diesen zu geben, um so mehr als wir ja bei Alban wirklich Spuren des romantischen Mystizismus der Hesperuserzählung fanden. Aber ebenso deutlich erkannten wir, daß Jean Paul bemüht war, diese Hesperusreminiszenzen möglichst zu tilgen. Albano wird einmal geradezu in Gegensatz zu Spener gebracht. Er hört dessen Betrachtungen über die All-Liebe zweifelnd an, weil sein Wesen „aller mystischen Vernichtung widersträubt". So widerspricht denn auch die große Traumphantasie (S. W. 24, 52 ff.), die in gewisser Beziehung ein Seitenstück zu der des Emanuel bildet, durchaus seinem Charakter, und ich habe keinen Anstand genommen, sie an einer Stelle zu behandeln, an die sie dem inneren Zusammenhang nach gehört. Auch bei den beiden andern männlichen Hauptpersonen, bei Roquairol mit seinem „hellen, kecken Reflektieren" und bei dem scharf beobachtenden, „elektrisch funkelnden" Schoppe, finden wir trotz aller Selbstbespiegelungen und Grübeleien keineswegs das Versinken in die Tiefen der Mystik. Ihr Ich bleibt einsam, es zerrinnt nicht im All.

Als Verkörperung mystischen Wesens erscheint dem Dichter das Weib. Das ist der wichtigste Fortschritt, den der Titan in diesem Punkte über



den „Hesperus“ hinaus bedeutet. Hingabe ist das Wesen der Mystik — und des Weibes; Hingabe an Gott — Liane, Hingabe an den Geliebten — Linda[1]).

Die Gestaltenreihe, die in Liane gipfelt, ist die weiter zurückreichende, dem Dichter vertrautere und sympathischere. Er irrte gewaltig, als er am Schluß der Selbstkritik seines vom Geiste des Siegwart erfüllten „Romänchens“ „Abelard und Heloise“ mit überlegener Miene erklärte: „Endlich für mich hat dies Büchelgen die Schönheit, daß es einen meiner besonderen Zustände meines Herzens zu einer gewissen Zeit darstelt, den ich iezt für Torheit halte, weil ich das Glück nicht hab, noch derselbe Tor zu sein[2]).“ Noch recht lange sollte er derselbe Tor bleiben. Ob er zwölf Jahre später, als er unter Benutzung von Reizmitteln und „Migränerührungen“ die Emanuelszenen verfaßte, noch an jene selbstbewußte, die Periode der mißlungenen satirischen Versuche einleitende Behauptung gedacht hat?

Noch im Titan ist der Einfluß des Millerschen Romans — der in den Studienheften nie erwähnt wird — deutlich erkennbar. Äußerlich zeigt er sich in dem Gestaltenkreis der Familie Froulay. Dem Hofrat Fischer als Familientyrann und seiner sanften, frommen Frau entspricht das Ministerehepaar, dem unsympathischen Bruder Mariannens Roquairol. Wie Fischer den Hofrat Schrager als Freier protegiert, während seine Frau der Liebe Siegwarts und Mariannens günstig gesinnt ist, so verlangt der Minister, daß seine Tochter den reichen, ältlichen Bouverot heiratet, Frau Froulay aber unterstützt Lianens Neigung zu Albano. Schließlich fallen beide jungen Mädchen dem Moloch der Familienpolitik zum Opfer.

[1]) Im § 83 der Levana (S. W. 37, 55 f.) spricht Jean Paul über diese Erkenntnis, die er dem Umgange mit Charlotte v. Kalb verdankt. „Liebe ist der Lebensgeist ihres Geistes; ihr Geist der Gesetze, die Springfeder ihrer Nerven“, beginnt er, und daß ihm der Gegenstand der Liebe dabei ganz nebensächlich ist, zeigt die Stelle: „Die Weiber lieben, und unendlich, und recht; die feurigsten Mystiker waren Weiber, noch kein Mann, aber eine Nonne starb aus sehnsüchtiger Liebe gegen Jesus.“

[2]) Vgl. Schneider, S. 207.



Viel wichtiger als die Wiederkehr dieser Motive ist natürlich die tiefe, bleibende Wirkung der „Siegwartstimmung“ auf Jean Pauls empfängliches Gemüt. Aus ihr ist, nachdem sie sich in der „Unsichtbaren Loge“ und besonders im „Hesperus“ ausgetobt hatte, in Jean Pauls „klassischer“ Zeit die Gestalt Lianens geboren, die, auch vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, reinere und edlere Linien zeigt, als wir sie bei den entsprechenden Figuren der vorhergehenden Werke fanden.

Ihre Umgebung stammt, wie wir sahen, aus dem Siegwart, und sie selbst ähnelt Mariannen in der Zartheit der Empfindungen und in der Feinheit weiblicher Bildung, gesellschaftlicher wie künstlerischer. Nicht aber in der Hauptsache, der Wesensart und Sinnesrichtung. Marianne hat viel weniger sentimentale und mystische Züge, als es auf den ersten Blick scheint. Ihr einziges Ziel ist, Siegwart anzugehören, und nur mit List und Gewalt gelingt es, sie ins Kloster zu schleppen. Auch ihr Geliebter entsagt ja sofort, als er Mariannen kennen gelernt hat, seinen religiösüberspannten Klosterplänen völlig. Das Gesunde, was nach des Dichters Schilderung in ihm liegt, bricht durch; er erhält glücklich von seinem Vater die Erlaubnis, Jura zu studieren, und setzt nun alles daran, die Hindernisse zu überwinden, die seiner Liebe entgegenstehen. Noch nach der Entführung Mariannens ins Kloster zeigt er sich umsichtig und entschlossen und setzt sofort alle Hebel in Bewegung, die verlorene Geliebte wiederzufinden und zu befreien. Erst als dieser Versuch mißglückt ist, veranlaßt ihn die falsche Nachricht von ihrem Tode, nun wirklich Ernst zu machen und ins Kloster zu gehen; jetzt eigentlich erst beginnen die Szenen, über denen Deutschland in Tränen zerfloß.

Die Jenseitsstimmung, das Spiritualistisch-Mystische tritt in den Mariannenszenen weit weniger hervor als in den Partien des Buches, die von einer anderen, episodisch auftretenden Mädchengestalt beherrscht werden: Sophie Grünbach. Auch sie liebt Siegwart, aber ohne Gegen-



liebe zu wecken. Daraus entstehen bei ihr all die sentimentalen Stimmungen, die nun wieder auf Siegwart wirken. Sie preist, im Gegensatz zu Marianne, das Kloster, „weil man da all seine Leiden in der Stille so verseufzen kann und von Menschen nicht gestört wird.“ — „Die Einsamkeit,“ sagt sie, „ist des Menschen beste Freundin und die wohnt im Kloster.“ Und als Siegwart ihr bei dem klagenden Gesang einer Nachtigall, die „die ganze Sehnsucht und das Schmachten ausdrückte, mit dem Sophiens Seele an Siegwart hieng“, gesteht, daß er an solchen Abenden immer an Verstorbene denkt, daß das Bild seiner Mutter hellsichtbarlich um ihn her schwebt — wie später um Liane das Bild ihrer verstorbenen Freundin Karoline —, da erklärt auch sie ihm, was ihr Herz bewegt: „Ich hatte eine Schwester, die ist nun bey Gott. Die war mein Alles, meine innigste, vertraute Freundin. Sie starb in meinem Arm; ach wenn ich nur schon bey ihr wäre! Sie ist glücklich, über alles glücklich! Und auf Erden kann man's nicht seyn!“ — Das ist echte Siegwartstimmung! — Von diesem Abend ab steigert sich die Himmelssehnsucht bei Sophie zu höchster Stärke. Entschlossen, ins Kloster zu gehen, besucht sie alle Morgen im Frauenkloster die Frühmesse und — mit welcher Wonne mag Jean Paul solche Stellen gelesen haben! — „nährte da ihre Phantasie, bey der feyerlichen Musik der Nonnen, mit Bildern von überirdischer Liebe und himmlischer Seelenfreundschaft . . . Sie erhitzte ihre Einbildungskraft noch mehr durch das Lesen einiger mystischer und andächtig schwärmerischer Bücher.“ Der Tod ist ihr einziger Freund, und die Gedanken an ihn sind die süßesten. „Sie wurde täglich mit ihm vertrauter und fühlte seine nahe Ankunft täglich mehr.“ So welkt sie hin und stirbt, kurz nachdem sie den Schleier genommen.

Auf diesem Boden konnte die zarte Blume Liane wachsen. Die Himmelssehnsucht, das bewußte Einstellen der krankhaft überreizten Phantasie auf das Überirdische, das Leben mit der verstorbenen Schwester, alles in Verbindung

mit einem hinfälligen Körper, kurz, das was die Wesensart Sophiens ausmacht, finden wir bei Liane wieder, in weit stärkerem Maße als bei ihren Vorgängerinnen, den Nervenpatientinnen Beate und Klotilde. Denn Liane war ja zugleich und hauptsächlich die Fortbildung Emanuels.

Hier drängt sich nun noch eine weitere Frage auf. Der „Siegwart" war die bedeutendste der Wertheriaden. Aber von der Wertherstimmung ist bei aller Verwandtschaft die Siegwartstimmung doch verschieden. Ihr geistiger Vater war nicht eigentlich Goethe, sondern Klopstock. Nirgends verleugnet sich in Millers Buch die Verehrung, die das einstige Mitglied des Göttinger Hains seinem Meister nach wie vor entgegenbrachte. Auch in dem von ihm so verehrten „Werther" konnte Jean Paul diese Liebe für den Begründer der neuen deutschen Dichtung finden. Es wäre deshalb an sich durchaus denkbar, daß er schon in seiner Jugend — selbst wenn ihm zunächst nur, wie Schneider [1]) meint, die Cramerschen Auszüge aus Klopstocks Oden in die Hände gekommen wären — sich tiefer in das Werk und den Geist des Messiasdichters versenkte. Nicht Werther allein hat auf die Naturschilderungen im „Abelard" gewirkt, sondern die häufigen Szenen, in denen „der blasse Mond, von Wölkchen verschleiert, dahineilt" und „über die Unglücklichen des Erdballs weint", weisen über den Siegwart hinaus auf die Klopstocksche Landschaftskunst. An die bekannte Stelle aus den „frühen Gräbern": „. . . Sehet, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin", erinnern die Worte: „Sehn Sie den Mond, wie er sich verbirgt hinters hinwallende Gewölk". — Der Siegwart stimmt mit dem Werther darin überein, daß die Triebfeder alles Handelns die irdische Liebe ist. Selbst Sophiens Emporschwingen in die übersinnliche Welt ist ein gewaltsames; sie will die Stimme der unerwiderten Leidenschaft übertäuben. Dies ist bei Jean Paul anders. Die Urgewalt der Liebe des Mannes zum Weibe ist ihm zeitlebens etwas Wesensfremdes.

1) S. 148.

geblieben. Um so leichter wurde es ihm, Menschen zu schildern, bei denen die Liebe zu einem bestimmten Menschen zurücktritt gegen die All-Liebe, wie Emanuel und Liane. Um so leichter wurde es seiner Phantasie auch, sich hinaufzuschwingen in das blendende Licht des Unendlichen, bebend und weinend das Unausdenkbare auszusprechen und „am großen Herzen des Weltalls liegend" ins Heimwärts zu zerrinnen. Dies Moment des Unsinnlichen, das den Aufschwung ins Übersinnliche erleichtert, fand Jean Paul nur bei Klopstock. Nur dort fand er auch die eigentümliche Mischung von Kraft und Schwäche der Phantasie, die zum Himmel, zum Unendlichen, Ewigen emporsteigt — und dann, unfähig, das Unmögliche — die plastische Darstellung des Übersinnlichen — zu vermögen, im Gefühl ihrer Ohnmacht zurücksinkt und in Tränen zerfließt.

Wie mag es auf Jean Paul gewirkt haben, wenn er im ersten Gesang des Messias las:

„Indem die Ewigen sprachen,
Ging durch die ganze Natur ein ehrfurchtsvolles Erbeben.
Seelen, die jetzo wurden, noch nicht zu denken begannen,
Zitterten und empfanden zuerst. Ein gewaltiger Schauer
Faßte den Seraph, ihm schlug sein Herz, und um ihn lag wartend,
Wie vor dem nahen Gewitter die Erde, sein schweigender Weltkreis.
Sanftes Entzücken kam allein in der künftigen Christen
Seelen, und süßbetäubend Gefühl des ewigen Lebens."

Und einige Verse weiter:

„Der Seraph erhub sich,
Stand und erstaunt' und betet', und unaussprechliche Freuden
Zitterten durch sein Herz, und Licht und blendendes Glänzen
Ging von ihm aus. Die Erde zerfloß in himmlische Schimmer[1])
Unter ihm hin, so dacht' er."

---

[1]) Vgl. in Albanos Traum: „... Die Sonne zerging, um in das Land der Liebe hinabzufließen, und wurde ein wehender Glanz. —"



In solch phantastisch-überschwenglicher Weise lebt Liane im Ewigen. „Die Schwingen der Phantasie waren an diesem sanften, steten Schwan zu stark“, sagt Jean Paul von ihr. Als Weib den Mann Albano zu lieben, ist sie deshalb nicht imstande, und mit Recht klagt er über die „Mischung von Heiligkeit und Kälte“, mit der sie seine Liebe erwidert. Sie nennt sich seine zweite Schwester und hat nur den einen Trost, daß er nach ihrem Tode mit Linda einmal ganz glücklich wird. „Bin ich dann (nach einem Jahr) nicht gestorben und seh' aus der Seligkeit zu, daß du belohnt wirst für deine Liebe zu Liane?“ schließt sie das Gespräch. Das ist die Jenseitsstimmung, die auch Klopstock so vertraut war, und der er in der Ode an Fanny „Wenn ich einst tot bin“, poetischen Ausdruck verliehen hat.

Ohne Klopstock ist also Emanuel und demgemäß auch Liane nicht zu denken. Anderes tritt dazu. Das große Selbstbewußtsein, von dem Jean Paul erfüllt war, trieb ihn, seine Vorbilder stets unter den Größten zu suchen. Der tiefe Eindruck, den „Siegwart“, diese, wenn auch reife und geschickt komponierte, so doch unbedeutende Erzählung, auf ihn gemacht hat, ändert daran nichts; wissen wir doch, wie z. B. der Karlsschüler Schiller manchesmal zu Tränen gerührt ist durch das traurige Schicksal Siegwarts und seiner Marianne. So wundern wir uns denn auch nicht, wenn unser Dichter sich immer wieder zu Goethes Schöpfungen hingezogen fühlt.

Wie Tasso liebt der Alban des Heftes „Genie“ eine Prinzessin; als edel und hoch gebildet wie Leonore von Este schwebt sie dem Dichter vor, „die feinste Liebe sei zwischen ihm und der Prinzessin“, schreibt er, und der direkte Hinweis auf das Goethedrama, dessen ganze Problemstellung besondere Anziehungskraft auf ihn üben mußte, fehlt ja auch nicht: „Die Prinzessin sei immerfort krank wie im Tasso.“ Lidie-Liane ist, wie wir sahen, einfach die organische Fortbildung dieser Prinzessin.

Als der „Meister“ erschien, konnte der Gegensatz, den die klare Zeichnung der Frauengestalten dieses Buches mit



denen des „Hesperus“ und der „Unsichtbaren Loge“ bildete, dem Dichter nicht verborgen bleiben [1]). Daß Liane plastischer vor unseren Augen steht, als Beate und Klotilde, ist sicher nicht bloß auf die größere Menschenkenntnis zurückzuführen, die der Dichter durch seine Einführung in die große Welt erhielt, sondern auch auf die literarische Schulung durch den Goetheschen Entwickelungsroman. Deutlich tritt das freilich vielfach vergebliche Bemühen hervor, seinen Personen objektiv gegenüberzustehen. Andererseits konnten die „Bekenntnisse einer schönen Seele“ wieder Anregung in pietistisch-mystischem Sinne geben.

In einem jedoch steht Jean Paul unabhängig von Goethe und überhaupt selbständig da, in der Auffassung des Problems als eines sozialen.

Liane besitzt die feinsten geistigen Vorzüge in hoher Vollkommenheit und verbindet damit als Grundzug ihres Wesens eine zarte, hingebende, demütige Liebe zu Blumen, Menschen und Gott. Sie lebt nicht bloß in schönen Gefühlen und Phantasien, sondern handelt; von alt und jung wird sie als Wohltäterin verehrt. Auch als furchtlos schildert sie der Dichter, „wenige Männer hätten soviel Herz als sie; denn sie sei oft ohne alle Furcht nachts mit ihr im Tartarus gewesen“, erzählt Chariton ihrem Bräutigam Albano, der das allerdings von sich nicht sagen kann! Die höhere poetische Reife, zu der der Dichter sich emporgearbeitet hatte, zeigt sich in der Stellung, die Liane zu ihrem Bruder Roquairol einnimmt. Scheinbar in allem dessen Gegenpol, der gute Engel des Wüstlings, ist sie ihm doch innerlich verwandt. In beiden lebt, nach ganz verschiedenen Richtungen hin entwickelt, die ungezügelte, wuchernde Phantasie. Bei beiden Geschwistern ist die Ursache ihrer Wesensart dieselbe. Die in seltsamen Farben schillernde, betäubend duftende Orchidee Roquairolscher Genialität und die blasse Lilie feinster durchgeistigter Weiblichkeit sind demselben Erdreich entsprossen, der

[1]) Vgl. hierzu Czerny a. a. O. S. 76 Anm.





„geistigen Superfötazion". „Kaum zehn Jahre alt", erzählt der Dichter, „kann sie alle neue Sprachen, und die Harmonika, und schon vierhändige Sonaten von Kotzeluch, und singt wie eine Nachtigall, und zwar Opernauszüge, die ihre zarte Nachtigallenbrust aushöhlen." Mit zwölf Jahren ist sie erwachsen; aber ebenso früh trägt sie auch schon den Todeskeim in sich. So überzart sind ihre Nerven, daß sie vom ersten Abendmahl todkrank wird und zweimal infolge seelischer Erregungen erblindet. Als „Nervenpazientin" leidet sie selbtverständlich an Migräne, so infolge der Rührungen beim Begräbnis des Fürsten und bei Speners Rede. Mit ihren Kopfschmerzen begründet Jean Paul, der hierin ja selbst Erfahrungen hatte [1]), ihre träumerisch weiche Stimmung am nächsten Tage. Auch die innere Musik, das „Euphon", das später bei E. T. A. Hoffmann im „Ritter Gluck" eine Rolle spielt, erklärt Jean Paul in einer Fußnote (S. W. 22, 231) als „häufig bei Migraine und andern Krankheiten der Schwäche". Wenig später enthüllt Liane selbst dem Albano das Geheimnis dieser inneren Musik und der Visionen, die sie zu Zeiten hat, durch die Erzählung, wie ihre verstorbene Freundin Karoline ihr zum erstenmal erschienen sei und sie, als sie vor Aufregung krank wurde, mit unsäglich süßen Lauten — „es waren keine rechten Worte" — erquickt habe.

Aus allem sehen wir, wie der Dichter über den „Hesperus" hinausgewachsen ist. Dort wagte er, wenn es Emanuel galt, nur leichte Bedenken zu äußern gegen Abgeschmacktheiten, die aller Beschreibung spotten; hier wo alles zarter, abgeklärter ist und doch ein plastischeres Bild vor uns steht, tut er sich Gewalt an und kritisiert, wo er schwärmen möchte [2]). Der Todesszene à la „Hesperus" ent-

[1]) S. o. S. 10.

[2]) Im 3. Kap. des „Klein Zaches" gibt Hoffmann eine ironische Schilderung junger, wohlerzogener Damen, die folgende Sätze enthält: „Überschwenglichen Dichtern war freilich noch vieles andere an der hübschen Candida nicht recht, aber was verlangen die auch alles. Fürs erste wollen sie, daß das Fräulein über alles ... in ein somnambüles Entzücken gerate, tief seufze, die Augen verdrehe, gelegentlich auch wohl

gehen wir allerdings nicht; doch auch sie ist — wenn wir von den entsetzlichen Fußnoten (S. W. 24, 29 f.) und einigen anderen Geschmacklosigkeiten absehen, in edleren Linien gehalten.

Alles in allem bedeutet Liane einen entschiedenen Fortschritt in der Gestaltung weiblicher Charaktere und in der Darstellung des Mystischen. Dennoch hat sich das Interesse von jeher auf die zweite weibliche Hauptperson konzentriert, Linda von Romeiro.

Eine weibliche Kontrastfigur zu der ätherischen Heldin hatte Jean Paul auch in seinen früheren Romanen für nötig gehalten. In der „Unsichtbaren Loge" wie im „Hesperus" war es die konventionelle Figur der intriguierenden Kokette. Mit wenigen Veränderungen wurde diese in Gestalt der Fürstin in den Titan aufgenommen, die genau wie ihre Vorgängerinnen, die Residentin Bouse und Matthieus Schwester Joachime, den Helden zu umgarnen sucht, allerdings infolge seiner allzugroßen Harmlosigkeit ihre Pläne scheitern sehen muß.

Ganz anders ist der Kontrast im „Siebenkäs". Hier wird der beschränkten Lenette die schöne, hochgebildete, englische Verse schreibende Natalie Aquiliana gegenübergestellt, an die der schöngeistige, seiner Frau überdrüssig gewordene Armenadvokat sein Herz verliert. Nataliens wesentliche Verschiedenheiten von Beata und Klothilde sind jedoch negativer Art: es fehlt die Sentimentalität und die Nervenschwäche. „Arm und stolz, leichtsinnig-kühn und tugendhaft" nennt sie der Dichter und schildert sie einmal als tatkräftig und geistesgegenwärtig, indem sie ohne Besinnen ins Wasser springt und ein Kind rettet. Im ganzen ist es ihm aber nicht gelungen, eine lebensvolle Gestalt zu schaffen.

---

was weniges ohnmächtle oder gar zur Zeit erblinde als höchste Stufe weiblicher Weiblichkeit." Trotzdem diese Satire offenbar auf Liane gemünzt ist, trifft sie mehr den Dichter des Hesperus als den des Titan. Freilich, dem Herzen Jean Pauls steht Liane trotz aller Kritik doch nahe, am nächsten von allen Gestalten des Romans außer Schoppe.



An dem Namen Aquiliana (S. W. 13, 117) erkennen wir die Verwandtschaft mit der „männlichen Schönheit“ des Studienhefts „Genie“. Diese sollte nach dem Bilde der Amöne Herold[1]) einen deutlichen Stich ins Exzentrische haben. „Ideäle: Arkadien, goldene Zeit, tausendjähriges Reich“, so charakterisierte sie der Dichter; ihr Vater wird als Mystiker bezeichnet und als Anhänger Lavaters, sie wollte nur den, „dessen Gesicht sie bei Lavater gesehen“. Nichts hiervon finden wir bei Natalie, die aber doch als einzige Vorstufe Lindas Erwähnung finden muß.

Der 11. Juni 1796 bedeutet den Beginn einer neuen Epoche für den Dichter und sein Hauptwerk. An diesem Tage lernte er, in Weimar angekommen, die gegen Goethe und Schiller frondierenden Weimaraner kennen, an der Spitze das Herdersche Ehepaar. Jetzt erst wurde der Titan in der endgültigen Fassung möglich. Erst infolge des Eindrucks, den die Gespräche mit Herder auf Jean Paul machten, konnte an Stelle des „Genius“ herrnhutischer Abstammung ein leibhaftiger Grieche Albans Erzieher werden, ein Erzieher im Sinne der „Ideen“ und der Humanitätsbriefe. In Weimar erst konnte der alte Plan feste Formen annehmen, nach welchem der Held nach Goethes Vorbild eine italienische Reise machen, zu den geweihten Stätten antiker Kunst pilgern sollte. In Weimar endlich konnte die Kontrastfigur zu Liane, die unter dem Namen Aquilina bisher in den Aufzeichnungen Jean Pauls ebenso kümmerlich ihr Leben fristete wie das Pseudogenie Roquairol, Blut und Leben erhalten, so kraftvolles Leben, daß sie die sanfte Liane fast ebenso in den Hintergrund drängte, wie jener den Albano.

Weit lag die Zeit hinter dem Dichter, wo die Hofer Bürgermädchen, Renate Wirth, Amöne Herold und ihre Freundinnen seinen Klavierphantasien lauschten und sich von dem Spiel seines schillernden Witzes blenden ließen. Eine „erotische Akademie“ anderer Art, eine anspruchs-

[1]) S. o. S. 14, Anm. 1.

vollere, keckere, launischere Schar drängte sich seit dem Erscheinen des „Hesperus“ leidenschaftlich fordernd um die neue Berühmtheit: die „genialen Weiber“, allen voran diejenige, die unstreitig die interessanteste, bedeutendste, freilich nicht sympathischste war, Schillers einstige Geliebte, Charlotte v. Kalb.

An demselben 11. Juni, an dem Jean Paul den bisher nur aus der Ferne verehrten Herder in die Arme schließen durfte, hatte auch Charlotte die Genugtuung, den Hesperusdichter, in dem sie selbst durch ihren Brief vom 29. Februar desselben Jahres den Gedanken an eine Reise nach Weimar geweckt hatte, von Angesicht zu Angesicht zu schauen. Von jetzt ab begann sie ihm mit ihren Liebesbeteuerungen zuzusetzen und stellte ihm endlich im Dezember 1798 ein Ultimatum durch die Eröffnung, sie wolle sich von Herrn v. Kalb scheiden lassen, um sich mit ihm verheiraten zu können. Er aber, der noch immer und mehr als je die Liebe „nur dachte, nicht fühlte“, blieb innerlich kühl und sah — selbst ein besseres Vorbild für seinen Roquairol als Goethe und Schiller, von deren „eingeäscherten Herzen“ zu sprechen er sich erdreistete — in diesem Ansturm nur eine Erziehung für den Titan, den er jetzt schreiben könne [1]).

In hohem Grade fand Jean Paul die Eigenschaften, die er für das Gegenbild Lianens brauchte, bei Charlotte ausgeprägt. Durch und durch exzentrisch und emanzipiert, stimmte sie genau zu der Vorstellung, die er sich von Aquilina-Linda machte.

Von ihrer ersten Kindheit an war sie überreizt im Seelischen [2]). Schon früh zeigten sich Spuren von Hysterie, ohne daß sich irgend jemand darum kümmerte. „Ihre Nerven“, sagt ihre Biographin, „befanden sich in beständiger, vibrierender Bewegung.“ Wir hören von der Wirkung

[1]) Nerrlich, S. 335.

[2]) Vgl. über das Leben Charlottens außer den bei Nerrlich (P. Nerrlich, Briefe von Charlotte v. Kalb an Jean Paul und dessen Gattin, Berlin 1882) zitierten Schriften noch das 1912 erschienene Buch von Ida Boy-Ed: „Charlotte v. Kalb“.

der ersten Reise auf das einsame, die Einsamkeit suchende und liebende Kind; sie wurde der Beginn einer merkwürdigen Unruhe in ihrem jungen Leben, das von nun an ein innerlich und äußerlich unstetes wurde. Was Ida Boy-Ed „die Ganzheit ihres Wesens“ nennt, die „immer das eigentliche Merkmal ihrer Persönlichkeit blieb“, war in Wahrheit das Ungesunde, Abnorme an ihr, ihre krankhaft entwickelte Phantasie, die nicht imstande war, die Dinge zu sehen, wie sie sind, sondern gleichsam durch einen farbigen Schleier. Hierin lag ihre Kraft wie ihre Schwäche, und diese ihre Eigenart mußte mit Naturwendigkeit sie und den Hesperusdichter zusammenführen [1]). Eine Wirkung ihrer überreizten Phantasie war, daß Charlotte im letzten Grunde, wie Jean Paul, keineswegs eine sinnliche Natur gewesen ist. „Durch die hysterischen Beunruhigungen ihrer Psyche und ihrer Physis von der geraden und normalen Entwicklung abgedrängt, war sie eine übersinnliche Natur, mehr durch ihre Nerven als durch ihr Blut im Temperament gesteigert [2]).“

Doch war es nicht etwa Sensationssucht des hysterischen Weibes, was Charlotte in enge Beziehungen zu den Größten unserer klassischen Zeit gebracht hat. Unstreitig war ihr ein sicheres Gefühl für das Ewige, für religiöse Tiefe sowohl wie für künstlerische Größe, angeboren, mochte die ungesunde Überhitzung ihrer Phantasie sie noch so oft falsche Wege führen. Es lag in ihr etwas von dem rätselhaft Ewig-Weiblichen, das mit der Schärfe des Instinkts fühlt, was Goethe aussprach: „Hier ist eine Notwendigkeit, hier ist Gott.“

Die engen Beziehungen zu dieser ungewöhnlichen Frau ermöglichten dem Dichter endlich die Konzeption des interessantesten Frauencharakters, den er je geschaffen, des weiblichen Genies, wie er es für seinen Roman brauchte, um den Kreis der Himmelsstürmer zu schließen.

1) Merkwürdiges Zusammentreffen, daß bei beiden die körperliche Sehkraft wenig entwickelt war. Beide litten früh an den Augen und sind später ganz erblindet.

2) Ida Boy-Ed, S. 34.



Alle Hauptpersonen des Romans, abgesehen von Schoppe, der eine Sonderstellung einnimmt, lernen wir als Kinder kennen. Der Tendenz des Buches entsprechend, das bei allen Titanen, außer dem Humoristen, die Wurzel des krankhaft entwickelten Subjektivismus in der falschen Erziehung suchte. Es traf sich also vorzüglich, daß dies auf Charlotte voll und ganz paßte. — In den Jugenderlebnissen Lindas, die sie Albano erzählt, erkennen wir unschwer die Entwickelung Charlottens v. Ostheim wieder, die sie — die stets mit ihrem Seelenleben Beschäftigte — ihrem Geliebten ausführlich geschildert haben wird.

Wenig weiß die Titanide von ihren Kindheitsplätzen; so lange sie denken kann, ist sie viel gereist. Von ihrer merkwürdigen Mutter, „die in der einen Minute alles, in der nächsten nichts war, in deren epischer Seele Flüche und Gebete, Glaube und Unglaube, Haß und Liebe abwechselten", wurde sie vielleicht mehr als von irgendeinem Menschen geliebt — und gehaßt. Aber mehr als sie liebte Linda von jeher ihren unbekannten Vater — eben wegen seiner Unsichtbarkeit. Sie denkt, „er sei Gott der Vater", und sehnt sich unaussprechlich nach ihm. An allem Lebendigen hängt sie bis zum Schmerz, auch an Gott und Geistern. Sie hat nie gespielt, sondern früh gelesen. Niemand war ihr ernst genug. Sie galt für stolz und phantastisch, konnte es niemand recht machen; aber trotzdem hat sie ihre Eigenart bewahrt und eine merkwürdige Menschenkenntnis erworben, von der sie übrigens, gleich ihrem Urbild, recht ausgiebigen Gebrauch macht, indem sie die Menschen, mit denen sie zusammen kommt, in der pointensuchenden geistreichelnden Art der damaligen Salons mit einem kurz zusammengefaßten Urteil gleichsam zu etikettieren pflegt. So Roquairol, Schoppe, Albano, sich selbst. Höfe, Länder, Nationen sah sie, beobachtete alles mit scharfem, kaltem Verstande und fand, daß „die meisten Menschen nur Leute sind". Dieselbe hochmütige Skepsis zeigt sie der Kirchenlehre gegenüber; sie haßt das Christentum und glaubt nicht an die Unsterblichkeit. Mit souveräner Verachtung setzt sie sich



auch wie Charlotte — theoretisch wenigstens und vorübergehend — über die Tradition in Gesetz und Sitte hinweg; denn sie sträubt sich energisch gegen die Zumutung, ihren Albano zu heiraten und dadurch „das Heldengedicht der Liebe in das Schäfergedicht der Ehe“ übergehen zu lassen. Diese Seite ihres Wesens motiviert der Dichter weiter mit ihrer Lektüre. Michel Montaigne, den „Contrat social“, Frau v. Staël, „Sur l'influence des passions“ [1]) findet Albano darunter, und das letztgenannte Werk veranlaßt ihn zu dem Urteil, das wohl zugleich Jean Pauls Meinung über Charlotte-Linda ausspricht: „er liebe ihr deutsches oder spanisches Feuerherz, aber nicht ihre französische kahle Philosophie“.

Lindas Feuerherz hat Alban damals schon kennen gelernt. Als er auf Ischia vor die Titanide trat und Liebe heischte, da fiel die Hülle der Philosophie, der Skepsis, der Menschenverachtung. Jäh und gewaltig loderten die Flammen der Leidenschaft empor; das weiche, liebebedürftige, feurige Herz wurde offenbar. Und doch nicht offenbar. Bald muß Albano sich gestehen, daß er mit sich durch sie näher bekannt wird als mit ihr. „Zugleich ein Kind, ein Mann und eine Jungfrau — oft hart und kühn mit der Zunge, für und gegen Religion und Weiblichkeit und doch voll der zärtesten, kindlichsten Liebe gegen beide — glühend verschmelzend vor dem Geliebten und schnell erstarrend bei kaltem Anrühren — ohne alle Eitelkeit, weil sie immer vor dem Thron einer göttlichen Idee stand und der Mensch nie eitel ist vor Gott, aber sich alles zutrauend und vor niemand demüthig, ohne doch sich oder andere zu vergleichen — voll männlicher, kecker Aufrichtigkeit und voll Achtung für Gewandtheit und listigen Weltverstand — so ohne Eigennutz und kindlich über Frohe froh, ohne besondere

[1]) Dies letztere Buch hatte Charlotte, wie sie am 10. Nov. 1797 von Kalbsrieth an Jean Paul schreibt, diesem schon lange empfohlen als „ein sehr merkwürdiges Produkt des weiblichen Genies“. „Im Flug ihres Raisonnements“, fährt sie fort, „erreicht sie oft einen hohen Punkt, der nur von wenigen geahndet wird.“



Sorge und Achtung für Menschen so unbeständig und unbiegsam, jenes in Wünschen, dieses im Wollen — aber ewig ihr Auge und Leben gegen die Sonne und den Mond des geistigen Reichs, gegen Würde und Liebe gerichtet, gegen das eigene und gegen ein geliebtes Herz: — — wenn Albano das alles vor sich spielen und weben sah, so lebt' er gleichsam auf dem einfachen, und doch unabsichtlichen, dem beweglichen und doch allgewaltigen Meer."

So stand einst Schiller „mit Staunen vor der großen Seele Charlottens", und Jean Paul gesteht noch 1805 seinem Freunde Jacobi in einem Brief: „Frau v. Kalb . . . hat mehr auf meine Bildung eingegriffen als alle übrigen Weiber zusammen." Es ist keine Übertreibung, wenn sie im Juni 1796, kurz nach Jean Pauls Ankunft in Weimar, mit demütigem Stolze schreibt: „Bei mir muß alles so notwendig sein, wie die Gesetze der Natur — Leben und Tod — Leben und — Ostheim." Oder, im Febr. 1799: „Mit aller Freiheit, mitten in der Fülle des Lebens, mit aller Gewalt über mein eigenes Leben, mächtig über mich selbst nach zerstörendem Schmerz, bin ich mich mir selbst wert, weil alles in meiner Seele ist und der Zufall und die Lehre und die Meinung anderer mich nicht gebildet hat." [1]) Mit Recht kann sie Jean Paul, der ihr geschrieben hatte: „Habe keine Irrtümer, das heißt: Liebe mich", erwidern: „Weißt du denn ganz, was das in meinem Herzen heißt: Lieben?" — Jean Paul wußte es nicht, konnte es seiner Natur nach nicht wissen. Daß er aber dennoch etwas von der geheimnisvollen Kraft des Empfindens der Titanide ahnte, sehen wir eben an der Stellung, die er Linda im Roman gegeben hat. Durch die ganze Anlage des Buches, insbesondere durch ihr Verhältnis zu Liane, die sich „die kleine Linda" nennt, ist sie die eigentliche weibliche Hauptperson geworden. Mit Sorgfalt werden wir auf ihr Erscheinen vorbereitet. Erst wird ihre Ankunft als Gerücht gemeldet. Dann, bei einer bedeut-

[1]) Nerrlich, Briefe usw., S. 45.

samen Gelegenheit, ihrer Unterredung mit Schoppe, gibt uns der Dichter ein Bild ihrer majestätischen Schönheit, die er mit begeisterten Worten preist. Effektvoll wird die Szene vorbereitet, wo Albano sie zum erstenmal sieht, auf Ischia, in der Nacht. Auf fackelbeleuchteter Barke kommt sie angefahren; seine Liebeserklärung aber wird sogar durch ein Erdbeben angekündigt. In Italien sind solche Effekte ja billig. Doch sehen wir aus allem, daß Jean Paul sich stets bewußt war, in dieser Frauengestalt etwas ganz Besonderes zu geben.

An vielen Stellen schildert der Dichter die geheimnisvolle Kraft der Liebe Lindas. Am schönsten und einfachsten aber wohl kurz vor der Katastrophe, als der grüblerisch zerquälte Roquairol noch im Augenblick des Genießens vom Welträtsel des Ich gepeinigt ausruft: „Wer drückt denn ein Ich ans Ich? — Gott etwa!“ — „Und ich dich“, erwidert sie und löst mit der Einfalt des liebenden Weibes das Problem, an dem der Dichter den gewaltigsten seiner Titanen zugrunde gehen läßt. „Kein Wesen hört, keins versteht das andere ohne die Liebe“, schreibt Charlotte am 16. Juni 1799.

In Linda, deren ganzes Sein Liebe ist, erheben sich von Anfang an leise Zweifel, ob Albano einer solchen Liebe fähig ist. „Welcher Mann hat denn Treue“, schreibt sie ihm, „die rechte, die keine Tugend, keine Empfindung ist, sondern das Feuer selber, das den Kern der Existenz ewig belebt und hält?“ So klagt auch Charlotte (Febr. 1799): „O mein Freund, mein holder, mein liebenswürdiger, mein gütiger. O dürfte ich auch sagen, mein treuer!“ In seinem Albano, der weder Liebe noch Treue kannte, hat Jean Paul sein eigenes wankelmütiges Herz geschildert und sich selbst das Urteil gesprochen.

Um seinen Hang zum Kommentieren und direkten Charakterisieren zu verschleiern, läßt der Dichter seine Personen ihr tiefstes Wesen in einem Brief enthüllen. So Schoppe, Roquairol, und so auch Linda in dem schon erwähnten Brief im 114. Zykel. An den Schluß dieses Briefes



setzt er die einzige, ziemlich wörtlich aus Charlottens Briefen zitierte Stelle: „Ich will dir das Oelblatt und den Myrthenzweig bringen und Violen und Rosen um dein Haupt winden“ (6. Jan. 1799). Die eigentlich charakteristischen Worte, die unmittelbar vorhergehen, zitiert er nicht. Und doch können wir gerade diese als Motto über die Geschichte der unglücklichen Liebe Lindas setzen: „Ich lese in meinen Briefen, ich mag schreiben, was ich will, immer nur die Worte: Halte meine Seele fest, so will ich den Flug ins Unendliche wagen.“ Die Kühnheit mystischer Schwärmerei spricht aus diesen Worten. Und Mystik ist es auch, was den Kern des Wesens der Titanide Linda bildet. In demselben Brief, dessen Schluß Charlottens oben angeführte Worte bilden, erklärt Albanos Geliebte, wie sie sich das große Leben, das sie einst im Gespräch höher stellte als große Taten,[1]) vorstellt. Der „herrlichen“ Quietistin Guyon gehört ihre Bewunderung. „Diese weiß, wie man liebt — dieser göttliche Affekt gegen das Göttliche, dieses Selbstverlieren in Gott, dieses ewige Leben und Bestehen in einer großen Idee — diese wachsende Heiligung durch die Liebe und die wachsende Liebe durch die Heiligung!“ [2]) Und einige Zeilen weiter: „Albano, hast du eine andere Sehnsucht als ich, begehrst du mehr auf der Erde als mich, mehr im Paradies als mich: so sag' es, damit ich aufhöre und sterbe. Wahrlich, wenn du deine Schwester umarmest, so bin ich eifersüchtig und möchte deine Schwester sein, und dein Freund Schoppe und dein Vater und alles was du liebst, und dein Ich, wenn du es liebtest, und dein ganzer Himmel und dein ganzes Du im Ich, dein Ich im Du.“ — Angesichts eines solchen Ergusses, der nur in den ekstatischen Phantasien eines Emanuel sein spiritualistisches Gegenstück findet, konnte Nerrlich behaupten, daß Linda „aller Mystik Feindin“ sei![3])

[1]) S. o. S. 57.

[2]) Das Lob der Guyon, das hier durch den Mund der Titanide ververkündet wird, wiederholt der Dichter später in der Levana in ähnlicher enthusiastischer Art (vgl. S. W. 37, 89).

[3]) Einleitung zu Charlottens Briefen, S. VII; „Jean Paul. Sein Leben und seine Werke“, S. 403.



Dies ist um so weniger verständlich, als er anerkennt, daß Charlotte mit vollem Recht von der Tiefe ihrer Gesinnung spricht, die vielleicht nur ein Pascal verstehen würde [1]). Der Grundzug des Wesens der Jean Paulschen Titanide ist mystisch. Sie berührt sich darin mit ihrem Gegenbild Liane, der Schülerin des Mystikers Spener. Sogar Spuren der Jenseitsstimmung, die für jene charakteristisch ist, finden sich bei ihr, und wo Charlotte v. Kalb Modell gestanden hatte, war dies ja auch erklärlich. Denn bei dieser finden wir auch noch in der Zeit ihrer Liebe zu Jean Paul, als sie die pietistische Jugendperiode überwunden hatte, solche Regungen. Am 16. Juni 1799 schreibt sie in der Qual des Zweifels an Jean Pauls Treue: „Wir werden die Welt verlassen, in der wir nicht erkennen und lieben können. Du wirst die Geliebten deines Herzens zu dir rufen und unter ihnen auch mich; meine Liebe wird erscheinen dürfen, leicht, gefällig, innig und thätig, huldigend und belohnend. Du wirst mich nicht mehr verkennen, und in dieser Stimmung liegt alles was meine Seele verlangt." Also eine im Stil der Klopstockschen Jenseitsstimmung gehaltene Phantasie vermag ihr Trost zu gewähren.

Im allgemeinen ist es Jean Paul gelungen, den Kontrast zwischen den beiden Vertreterinnen des romantischen Mystizismus, zwischen Liane, die aufgeht in der Liebe zum All, und Linda, für die das All einzig und allein im Geliebten liegt, konsequent durchzuführen. Seine oft geäußerte Bewunderung für die eigenartig große Individualität Charlottens, nicht zum mindesten aber auch die objektive Kälte, mit der er ihre Leidenschaft beobachtete, befähigten ihn zu seiner Arbeit, so daß er endlich stolz „Lindas Denken, Lieben und Fallen" für sein bestes Werk erklären konnte [2]). Es ist wohl nicht zu bestreiten, daß ihr Lieben wirklich einen Höhepunkt im Schaffen des Dichters bedeutete. Aber auch hier folgt dem Ikarusflug der Sturz: die widerwärtige Verführungsszene.

[1]) Einleitung, S. IX.

[2]) Brief an Jacobi vom Herbst 1803. Vgl. Wahrh. VI, S. 286.

Wie mußte ein solcher Ausgang auf die unglückliche, verschmähte Charlotte v. Kalb wirken, nach allen Schmerzen, die ihr ungetreuer „Dichterbiograph" ihr schon gemacht hatte? Wir erfahren es aus dem Brief, den sie ihm im Februar 1802 aus Waltershausen schreibt (S. 81 bei Nerrlich). „Das Wort, Sie kennten mich, und mir würde die Linda gefallen, die ich so innig haßte, wenn ich mir die Mühe gegeben hätte, selbst eine Idee zu hassen!" Aus jeder Zeile des Briefes spricht flammende Entrüstung, die so weit geht, daß sie den Dichter nicht wieder sehen will. Daß er ihr nicht treu blieb, daß er, wie sein Albano, ihr, der stolzen, genialen, leidenschaftlichen Frau, ein unbedeutendes Mädchen vorzog, das traf sie gewiß schmerzlich, aber sie war darauf gefaßt. Daß aber Jean Paul Linda so untergehen ließ, daß der Künstler sein eigenes schönes Werk in häßlich brutaler Weise entstellte, das mußte sie, das Original des Bildes, durch das sie fortleben sollte, aufs tiefste beleidigen. Die Szene ließ ihr keine Ruhe, sondern fuhr fort, ihre Seele zu beschäftigen. Am 6. September 1803 schildert sie dem Dichter eine Traumphantasie, deren Schauplatz der Tempel der Proserpina ist, und in der außer Sappho und Eurydike auch Roquairol und Linda auftreten. „Da ward ein anderes Gespräch im Flötenthal. Aber heute finde ich die Worte nicht mehr. Stehet mir der Genius bei und dein Buch, einziger Jean Paul, so versuche ich den Versuch und mache das Arge ärger."

Man hat von einem solchen Umdichtungsversuch der Verführungsszene nichts weiter vernommen, aber der Empörung Charlottens von jeher Recht gegeben. Die kümmerlichen Versuche des Dichters, Lindas Ausgang und im Zusammenhang damit Albanos Liebe zu Idoine zu rechtfertigen, hat schon Nerrlich mit gebührendem Nachdruck zurückgewiesen.

B. Das Idyllische im „Titan" und seine Berührungen mit dem Genialischen.

Die weiteren, im allgemeinen nur flüchtig skizzierten Frauengestalten des Romans, die muntere Prinzessin Ju-

lienne [1]), die Fürstin, eine Fortbildung der Bouse, aber dem Milieu entsprechend als Kunstkennerin drapiert, Idoine, auf deren Ähnlichkeit mit Goethes Therese Czerny hingewiesen hat, kann ich füglich übergehen. Eine nur, die schlichteste von allen, fesselt unsere Aufmerksamkeit, Rabette Wehrfritz, Albanos gutherzige Pflegeschwester.

Das liebenswürdig gezeichnete Landmädchen, unbeholfen im Visitenzimmer, reizend in ihrer häuslichen Arbeit, gehört in die Linie, die mit Sternes Frau Shandy beginnt, von Hippel in der Pastorin der „Lebensläufe" und danach von Jean Paul in der Lenette der „Dornenstücke" fortgeführt wurde. Lebensgefährtinnen eines ihnen an Geist und Bildung überlegenen Mannes, sind diese Frauen Schwergewichte, die den hohen Flug des Genius hemmen. Der daraus entstehende Konflikt ist im Tristram mit der heitern, leichten Komik behandelt, die diesem Werk eigentümlich ist. Bei Hippel sind die Schärfen noch mehr beseitigt; hier haben wir fast reine Idylle. Anders verfuhr Jean Paul. Was bei seinen Vorgängern Seitenmotiv gewesen war, machte er zur Hauptsache, verstand aber wie gewöhnlich nicht, das gut Begonnene gut zu Ende zu führen, sondern zerstörte durch die unglaubliche Lösung des Konflikts die ganze Wirkung seiner Erzählung. — Im Titan nun nahm er nach seiner Art das Thema von neuem auf und behandelte es diesmal in viel glücklicherer, glaubhafterer Weise. Seiner geschulteren und gereifteren Kraft entsprechend, ging er von einem höheren Gesichtspunkt aus; eine Wuznatur wollte er schildern, die von dem genialischen Strudel fortgerissen wird und darin untergeht.

Wenn wir von der Idylle im „Titan" sprechen, müssen wir den ersten Band des Romans für sich betrachten. In diesem, wo wie in einem Hexenkessel alle möglichen Ingredienzien, Hesperusüberschwenglichkeit, Schauerromantik, „gelehrter Humor", derbe Komik von der niederen Art der „Unsichtbaren Loge", zusammen mit Herders Kunst-

[1]) Im Charakterstudienheft nennt Jean Paul Josephine von Sydow als Modell.





anschauungen und Rousseaus Erziehungsideen zu einem wenig schmackhaften Gebräu zusammengerührt sind, durfte auch die Idylle nicht fehlen und war — wie das Heft „Genie" zeigt — von Anfang an vorgesehen. Im 11. Zykel benutzt Jean Paul das Vorüberreiten Albans an einer kleinen „Sennenhütte", um seinen Helden auf den Flügeln der Erinnerung in das Blumenland der Kindheit zurückzutragen, uns zuerst die Ereignisse eines Tages, des Geburtstages seines Pflegevaters Wehrfritz, in behaglicher Breite vorzuführen und dann die weitere Jugendentwicklung Albanos zu schildern. Ein genügsames Schulmeisterlein nach Wuz' und Fixleins Art brütet, wie Jean Paul sich ausdrückt, „die zweidottrigen Eier seines Eleven aus." Allerdings spielt er, der „Schachtelmagister" Wehmeier, eine recht klägliche Rolle gegenüber dem vornehmeren Griechen Dian.

Später hat der Dichter eingesehen — wie er in der „Vorschule" offen bekennt[1]) —, daß diese heterogenen Elemente ausgeschieden werden mußten. Nicht bloß der in der „Vorschule" genannte Sphex, sondern alle Figuren der Idylle verschwinden oder treten ganz zurück bis auf eine, Rabette, deren Schicksal unlösbar mit dem der beiden Geniecharaktere verflochten ist, und die der Dichter brauchte, um mit bewußter Kunst einen tragischen Konflikt herbeizuführen. Tragisch für Roquairol, der, gerührt durch die Freundschaft, die der schuldlose Knabe Albano ihm entgegenbringt, dessen Pflegeschwester ehrlich lieben will, aber bald erkennen muß, daß er es nicht kann, und nun, innerlich kalt, Rabettes Liebe nur als ästhetisches Reizmittel benutzt. Tragisch vor allem für das Opfer seiner Verführungskünste.

Es kam dem Dichter hier zustatten, daß er nicht wie im „Siebenkäs" mit seinem Herzen auf Seiten des Liebhabers stand. Fällt dort fast alles Licht auf den fragwürdigen Helden, der im Grunde nicht viel mehr wert ist als

---

1) S. W. 42, 123.

Roquairol, und dementsprechend der Schatten auf Lenette, so ist hier die Stellung, die er zu den beiden Personen dieses Liebesromans einnimmt, anders. Bei den Schilderungen der kleinen Freuden und der großen Schmerzen, die die Liebe zu dem genialischen Roquairol der armen Rabette bringt, ist der Dichter in seinem Element. Sein Herz für das Unscheinbare und seine Kunst, es darzustellen, zeigt sich wie im „Wuz“ und „Fixlein“. Wenn wir von dem Wust geistreicher Metaphern herkommen, mit denen Jean Paul das Wesen des „Himmelstürmers“ Roquairol uns näher zu bringen sucht, wirkt die Schlichtheit der Ausdrucksweise geradezu erquickend, mit der er erzählt, wie Rabette „durch die Liebe so gut und schön wird“ und wie sie — die so oft ihre stockende Kehle verwünschte, wenn Roquairol vor ihr seine feurigen Ströme brausen ließ — entzückt ist, als er sie auffordert, ihrer Freundin, Chariton bei der Bereitung des Mittagsmahles zu helfen. Ihr Herz „hatte ja weiter keine Lippen als ihre beiden Hände, für welche es soviel war, als wenn sie von den geliebten gedrückt wurden, wenn sie für sie harte Arbeit angriffen.“ Rührend auch, wie sie von Roquairols ironischen Bemerkungen über ihr ländliches Heim innerlich verwundet wird und doch äußerlich lacht, und, als sie sieht, daß sich des Geliebten Stirn dadurch entwölkt, selbst auch fröhlich wird. Oder wie Roquairol sie zwingt, ihre „scheue, zitternde Singstimme“ hören zu lassen, und „die Arme mit dem Arbeiten ihrer unbehilflichen Stimme dem Geliebten das demütige Opfer des Gehorsams bringt“. — Im Gegensatz zu der unglaublichen Art, wie der Dichter Lenette durch Siebenkäs betrügen läßt, im Gegensatz auch zu dem unbefriedigenden Abschluß des Liebesverhältnisses zwischen Albano und der Titanide, erhebt sich der Dichter bei der Schilderung des unglücklichen Endes dieser Idylle zu echterer Tragik. Durch den Verführer selbst läßt er die Katastrophe, die Rabettes kurzes, schmerzvolles Glück zerstört, schildern. „Rabette hat eine schöne Natur und folgt ihr“, schreibt er, „aber die meinige ist für sie eine

Wolke mit leerer, vergänglicher Bildung und Gestalt: sie versteht mich nicht.“ Als in der Illuminationsnacht „unter den glattgepanzerten und mattgeschliffenen Hofgesichtern ihr aufrichtiges so schön und lebendig blüht, wie ein frisches Kind auf der Bühne und am Hofe“, da führt sie ihre Sehnsucht und seine Leere wärmer aneinander. „In meinen Sinnen glühte der Wein, in ihren das Herz — O warum hat sie, wenn man spricht und strömt, keine andern Worte als Küsse und macht einen sinnlich aus Langweile — und zwingt zum Sprechen ihrer Sprache?“ So mußte sich das Schicksal erfüllen; aber Rabettens Seele ist unschuldig geblieben. Dasselbe sagt der Dichter nachher auch von Linda. Um so greller ist der Kontrast zwischen der Kälte, mit der er Linda kurzerhand nach der Katastrophe in der Versenkung verschwinden läßt, und dem liebevollen Verständnis, das er Rabetten auch nach ihrem Fall entgegenbringt — trotzdem ihre Rolle im Titanendrama ausgespielt ist. Das Problem der Wuznatur, deren Idylle durch die Berührung mit dem Genie in eine Tragödie verwandelt ist, reizte ihn auch weiterhin. Wie von ihrem Glück, berichtet er auch von ihrer Trauer so schlicht, wie es ihm nur möglich ist. „Könnt' ich“, schreibt sie an den in Italien weilenden Albano, „Dich nur sehen, um einmal jemand zu haben, der mich weinen ließe, denn das Lachen kenn' ich schon seit geraumer Zeit nicht mehr.“ Ihr Gesicht ist blaß und eingefallen, und statt der Augen hat sie „zwei graue Thränen“. Wie sie ihren Fehltritt mit der Liebe zu Roquairol erklärt und entschuldigt, hat sie auch Stolz genug, ihrem Mörder nicht zu zeigen, daß er das Herz getroffen und zerstört hat. Sie hält es fest zusammen, damit auch kein Blutstropfen hervorquillt, und Gott allein sieht, wie es darin hergeht und weint. Umso schwerer ist das, als sie später wieder die Ausbrüche der Leidenschaft Roquairols für Linda mit anhören muß — und ihn noch immer liebt. „Ach, könnt' ich mein liebendes Herz aus meiner Brust ausreißen und in ihre einsetzen statt des andern, damit sie ihn recht liebte mit meiner ganzen Liebe!“

klagt sie, am matten Herzen verblutend, nachdem sie aus des Geliebten eigenem Munde hat hören müssen, daß er sie nicht mehr liebt. — Ganz glaubte der Dichter die Tragik hier doch nicht durchführen zu müssen, sondern läßt Rabette, nachdem sie von Roquairols Verbrechen an Linda erfahren hat, befreit aufatmen und den Rest von Liebe zu ihm aus ihrem Herzen reißen. Vorher aber vereinigen sich demütige Liebe, selbstüberwindende Entsagung, verschlossener Stolz zu einem einheitlichen Bilde. Ein Zug fehlt noch, um es zu vervollständigen. Das ist die Scham, die bewirkt, das Rabette „durch keine Bitten noch Befehle zu zwingen war, mit dem niedergeschlagenen Sünder-Auge vor die Freundin der Unschuld, Liane, zu treten“.

Gegenüber dieser und Linda tritt Rabette in den Hintergrund. Ihr Problem, ihr Glück und Leid, lag abseits vom Wege des Dichters, und so mußte sie Nebenfigur bleiben. Doch bildet gerade für den modernen Leser die anspruchslose Erscheinung in ihrer schlichten Echtheit eine willkommene Ergänzung zu den glänzenderen Gestalten der beiden weiblichen Hauptpersonen, an denen unser Auge alle Mängel entdeckt, die für Jean Pauls Schaffen charakteristisch sind, sobald er im großen Stil malen wollte. — — —

Den Geist des Titan, wie er in den Personen der figurenreichen Erzählung lebendig ist, wollte ich in diesem Abschnitt möglichst getreu zu schildern versuchen. Großes hatte der Dichter geplant. Und trotz aller schweren Enttäuschungen, die er uns immer wieder bereitet, müssen wir anerkennen, daß in den Gestalten des Romans — wenigstens in einigen von ihnen — etwas liegt, was den, der sich einmal in sie hineingelebt hat, immer wieder mit unwiderstehlicher Gewalt zu ihnen hinzieht.

In den Charakteren, in den seelischen Erlebnissen der Hauptpersonen hat Jean Paul zugleich die künstlerischen, politischen, sozialen Grundanschauungen, die er verfocht, niedergelegt. Was wir außerhalb des Bannkreises der

Titanen an theoretischen Betrachtungen und Bemerkungen finden, ist dementsprechend ziemlich belanglos und bietet nichts Neues. So die ganze ästhetische Polemik, die sich im Sinne seines kunsttheoretischen „Antrittsprogramms", der 1796 verfaßten, gegen die „griechenzenden Formschneider" gerichteten Fixleinvorrede, an die Fraischdörfer, Bouverot, Luigi knüpft. Einige Spitzen richten sich offensichtlich nicht gegen die Dioskuren, sondern die Schlegel, besonders August Wilhelm, wie z. B. die Kritik Dians an dem „Kunstrath" Fraischdörfer, der nur im ästhetischen Richterstuhl als Richter eine gute Figur macht, nie im Ausstellungssaal als Maler. — Belanglos sind auch alle Bemerkungen über Maler und Malerei, die eigentlich nur beweisen, daß Jean Paul die Dresdener Galerie kannte. Auf die Beschreibungen Roms komme ich an anderer Stelle zu sprechen.

Alles in allem läßt sich doch an der Art, wie die ästhetischen Anschauungen im Titan vorgetragen werden, erkennen, daß der Dichter mit den Großen im Reiche des Geistes, gegen die er kämpfte, in persönliche Berührung gekommen war. Auch an der politischen Polemik können wir feststellen, daß er seit der Zeit der „Unsichtbaren Loge" und des „Hesperus" selbst an Fürstenhöfen sich bewegen gelernt hatte. Natürlich durfte die Satire auf das Hofleben und seine Bräuche nicht fehlen. Wie hätten aber in einem Roman, der „den vier edlen Schwestern auf dem Thron" gewidmet war, noch Stellen vorkommen können wie im „Hesperus", wo Fürst Jenner mit einer Kröte verglichen wird, die sich auf dem Bauch in ein Blumenbeet schiebt. Oder wie in der „Unsichtbaren Loge", wo der „Leichenzug des fürstlichen Gedärmes" [1]) in allen seinen Einzelheiten mit Behagen ausgemalt wird. Der alte Fürst, Luigis und Albanos Vater, ist eine ganz ideal gehaltene Persönlichkeit. Als hoher, ehrwürdiger Greis erscheint er dem Knaben

[1]) Was sich von derartigen Dingen noch in den Aufzeichnungen findet, wie „Peter Schoppes Leichenrede auf den höchstseeligen Magen eines Reichsfürsten", wurde ausgemerzt.

Albano, „ähnlich dem edlen Bischof von Spangenberg“, und sein Freund ist der Hofprediger, „der mit dem edlen alten frommen Spener auch in geistiger Weise verwandt ist.“ Und dem unglücklichen, weil falsch erzogenen Prinzen Luigi und seiner koketten, intriganten Frau steht der richtig erzogene Prinz Albano gegenüber, an dem Jean Paul praktisch zeigen will, was er später in dem von der Fürstenerziehung handelnden Kapitel der Levana theoretisch darlegt.

DRITTER TEIL.

Formfragen.

6. Kapitel.

Die Komposition des Romans.

Die Charaktere sind — um mit Jean Paul zu sprechen — die Seele des Werkes, während die Geschichte nur der Leib ist, den jene gebraucht, obwohl von ihm leidend und empfangend [1]). Ob der Dichter gefühlt hat, daß er eigentlich mit diesen Worten schon selbst das vernichtende Urteil über die Handlung seines Titan fällte, das — vielleicht mit Ausnahme von Förster und Spazier — alle Kritiker des Romans ausgesprochen haben? Im wahrsten Sinne des Wortes „litt" die Seele des Werkes unter dem Leibe, unter der Geschichte, von der sogar Nerrlich meint, „daß auch zur Zeit des Dichters nur wenige Leser die Geduld und die Kraft besessen haben dürften, sich durch die wunderliche und verzwickte äußere Geschichte des Romans hindurchzuarbeiten, oder daß sie sich von vornherein durch die abenteuerlichen, mit vollstem Ernst vorgetragenen Geistererscheinungen und Geistergeschichten abschrecken ließen."

Natürlich entbindet uns dies nicht von der Pflicht einer genaueren Untersuchung dieses bizarr verwachsenen Leibes, den der Schöpfer der Titanenseele ihr als Wohnung anwies. Vielmehr halte ich es für keine überflüssige Aufgabe, einmal das Skelett bloßzulegen, um daran die nötigen anatomischen Untersuchungen vornehmen zu können.

[1]) Vorschule der Ästhetik, S. W. 42, 140.



In einer der Isola bella-Szenen, die als eine Art Prolog gedacht sind, gibt der Dichter uns zwei Rätsel auf durch die Albano von Geistermund zugeflüsterten Worte: „Nimm die Krone", und: „Liebe die Schöne, die ich dir zeige". Diese Rätsel hat der Roman zu lösen. Ehe die eigentliche Handlung beginnt, schiebt der Dichter die Kindheitsidylle ein, die er als Exposition benutzt; denn alle Hauptpersonen des Romans lernen wir darin kennen. Dann setzt die Handlung ein. In der Tartarusnacht erfährt Albano den Namen der Schönen, die er lieben soll; zugleich aber tritt auch sein und ihr böser Dämon in seinen Gesichtskreis, und in die Freude ihres jungen Freundschaftsbundes mischt sich Roquairols jäher Schreck, als Albano ihm ahnungslos Lindas Namen nennt. Durch seine Liebe zu der schönen Spanierin entsteht die dramatische Verwicklung. Aber unsere Erwartung, daß Linda, die wir doch nach allem als die Heldin der Erzählung betrachten müssen, in absehbarer Zeit auf dem Schauplatz erscheint, und unsere Spannung, wie der Knoten sich löst, täuscht der Dichter; zunächst läßt er seinen Helden der verheißenen Geliebten sogar feierlich entsagen, weil an seinem Himmel eine andere Sonne steht, Liane. Nach der Anlage des Romans kann man dies Liebesverhältnis nicht anders als eine über alle Grenzen des Erlaubten erweiterte Episode nennen. Allerdings entwickelt sich während ihres Verlaufs die Handlung langsam weiter. Von dem Geheimnis, das nach dem Testament und den Worten „Nimm die Krone" über Albanos Person ruht, wird allmählich der Schleier gelüftet; wir erfahren, daß er dem alten Fürsten sprechend ähnlich sieht, und daß die Fürstin bei ihrer Vermählungsfeier, wo sie ihn zum erstenmal sieht, keine Ähnlichkeit mit seinem Vater, wohl aber mit ihrem Gemahl, dem Fürsten Luigi, an ihm entdeckt. Die Neigung eben dieser Fürstin zu Albano ist wichtig für die weitere Entwicklung. Allmählich wird nun auch Lindas Auftreten vorbereitet, einmal durch Julienne, die Albano das Bild der Gräfin zeigt, das der Erscheinung von Isola bella gleicht, und merkwürdigerweise

durch Liane, die sich nur als Vorläuferin Lindas betrachtet. Plötzlich und unvermutet macht der Dichter dem Liebesbunde ein Ende, indem Liane jenes Geheimnis mitgeteilt wird, das der Leser ebensowenig wie Albano erfährt und das eben die Herkunft des angeblichen Grafen von Zesara betrifft. Die Freundschaft mit Roquairol endet um Lindas willen; denn nur die Verhaltungsmaßregeln, die Gaspard seinem Sohne über den Verkehr mit der Gräfin Romeiro gibt, und die den Eifersüchtigen des Ritters Pläne durchschauen lassen, treiben Roquairol zur Abfassung des Briefes, der Freundschaft in Haß verwandelt. Lianens Tod und Albanos dadurch verursachte schwere Erkrankung geben dem Dichter Gelegenheit, Linda zum erstenmal auftreten zu lassen, als Vermittlerin des Planes, den Schoppe ersonnen hat, nämlich durch Idoinens Ähnlichkeit mit Liane Albanos Heilung zu bewerkstelligen. Jetzt, wo alle Wege geebnet sind, schreitet die Handlung rascher vorwärts. Italien wird der Schauplatz wichtiger Ereignisse. Durch Albanos Unbesonnenheit verkehrt sich die Liebe der Fürstin zu ihm in bitteren Haß. Auf Ischia findet er sowohl eine Geliebte, Linda, wie eine Schwester, Julienne. Seine Verwandtschaft mit dieser kann er sich nur dadurch erklären, daß er sie für Gaspards illegitime Tochter hält. Verwickelter wird die Lage durch Schoppes Beweis, daß Linda Gaspards Tochter, mithin ebenfalls seine Schwester ist. Als Gaspard ihm auf seine Frage die Versicherung gibt, daß Linda nicht seine Schwester ist, bleibt ihm natürlich nur der Schluß als Ausweg, daß er nicht Gaspards Sohn ist. Inzwischen ist der Termin der Hochzeit festgesetzt; aber unmittelbar vorher führt das Gespenst, das schon so lange im Hintergrund gelauert hatte, Roquairols Leidenschaft für Linda, im Bunde mit der Rachsucht der Fürstin die Katastrophe herbei. Aus dem zum Schluß aufgefundenen Briefe der verstorbenen Fürstin aber, der nach dem Ende jenes Dramas auch das andere Rätsel löst und überhaupt alle Geheimnisse des Romans enthüllt, erfahren wir zu unserm Erstaunen, daß sich der ganze Verlauf des Romans



im Rahmen eines größeren Dramas abgespielt hat, des Streites zwischen den Fürstentümern Haarhaar und Hohenfließ, und daß Held Albano in diesem Kampf keine andere Rolle gespielt hat als die wenig beneidenswerte eines Trumpfes, der im entscheidenden Moment, wo der Gegner sich schon des Sieges sicher glaubt, ausgespielt wird und durch seine Existenz, nicht durch irgendwelche Taten oder Fähigkeiten, den Streit entscheidet. —

In der „Vorschule“ [1]) erklärt Jean Paul, daß seine Werke im Gegensatz zu „Wilhelm Meister“, den er als Hauptvertreter der romantisch-epischen Gattung des Romans nennt, romantisch-dramatischer Art seien. Meist nennt er sie dagegen „Biographien“, und von diesem Widerspruch müssen wir bei der Beurteilung der Komposition des Titan ausgehen. Daß er dieser Biographie tatsächlich die Form eines dramatischen Romans geben wollte, ist ebenso klar wie die andere Tatsache, daß er sich der Schwierigkeiten bewußt war, in die er dadurch geriet. Wir sahen ja schon [2]), welches Kopfzerbrechen ihm allein die Einfügung der Kindheitsidylle machte, eine Frage, die allerdings auch von wesentlicher Bedeutung war. Der Umfang dieser Einschiebung allein zerstört schon den Eindruck des Dramatischen, und wenn wir dazu den zweiten organischen Fehler rechnen, die unverhältnismäßige Länge des Abschnittes, in welchem Liane gegenüber der eigentlichen dramatischen Heldin dominiert, so ist damit erwiesen, daß Jean Paul seinen Plan, eine Entwicklungsgeschichte in der Form eines dramatischen Romans zu schreiben, keineswegs auszuführen vermocht hat. Allerorten zersprengt das, was wir mit einem Wort des Dichters die „epische Seele“ nennen können, die dünne dramatische Hülle. Unglaubliches wird uns zugemutet. Getreu seiner nachher in der Vorschule [3]) niedergelegten Theorie löst Jean Paul am Schluß die Rätsel, die er uns am Anfang aufgegeben hat. Er mußte dort die

---

[1]) § 71, S. W. 41, 119.

[2]) S. o. S. 8.

[3]) S. W. 42, 134.

ungeheuerliche Tatsache erklären, daß ein legitimer Prinz mit Zustimmung seiner Eltern vom Hofe entfernt wird und unbekannt mit seiner Herkunft auf dem Lande aufwächst. Als Hauptmotiv weiß er kein anderes anzuführen als die weibliche romantische Schwärmerei der Mutter Lindas, die lieber einen Knaben erziehen will als ein Mädchen. Erst in zweiter Linie wird Albanos Entfernung vom Hofe durch die Mutterliebe der Fürstin, durch die Furcht vor Attentaten von seiten der Haarhaarer Partei, veranlaßt. Es ist unnötig, die Unwahrscheinlichkeiten, die sich aus einer solchen Art zu motivieren ergeben, aufzuzählen.

Wir sehen hier wieder einmal den Hang Jean Pauls, das, was er vorfand, auf die Spitze zu treiben. Denn eigentlich ist die allmähliche Enthüllung des Geheimnisses, das über Albans Herkunft ruht, ein gängiges Romanmotiv, das sich — um nur ein Beispiel zu nennen — auch in Hippels „Lebensläufen" findet. Auch sonst besteht die Handlung ihrem Kern nach aus den üblichen Bestandteilen eines normalen Familienromans. Im ersten Teil der Erzählung ist es das von Fielding, Miller, Hippel usw. her bekannte Motiv der verhaßten Ehe, die Verfolgung der Braut durch ihren grausamen Vater, was die Handlung im Fluß hält. Aus eigenem tut Jean Paul dazu die Todesahnungen Lianes, die ebenfalls das Glück der Liebenden beeinträchtigen. Doch weiß er, um sein Geheimnis nicht zu früh preiszugeben, keine wirkliche Lösung des Konflikts zu finden, sondern läßt den Knoten durch einen deus ex machina, den Hofprediger, durchhauen, der Liane mit der Herkunft Albanos bekannt macht und ihr zugleich Schweigen auferlegt. Nun verzichtet die vielgeprüfte Dulderin, und die Bahn für ihre Nachfolgerin ist frei. Im zweiten Teil, der nur etwa halb so lang ist wie der erste, ist Jean Paul selbständiger. Charlottens souveräne Verachtung des Herkömmlichen gab den Anlaß zu dem einen Hinderungsgrund der Vereinigung der Liebenden, Lindas Ehescheu, der andere ist Albanos Absicht, in den Krieg zu ziehen. Keins von diesen beiden Momenten aber ist entscheidend, sondern ein drittes, das

bewährte, schon in „Abelard und Heloise“ verwandte Eifersuchtsmotiv, führt die Katastrophe herbei. Bei dieser, die wiederum mit unvermuteter Plötzlichkeit und Gewaltsamkeit eintritt, scheint Richardson Pate gestanden zu haben. Der Gier Lovelace's fällt die unschuldige Clarissa ja schließlich auch nur durch einen ähnlichen Schurkenstreich zum Opfer. Um so wahrscheinlicher ist hier der englische Einfluß, als es sich um einen ganz alten Plan handelt, der schon im Genieheft auftaucht.

Die dritte Liebe Albanos führt uns zu „Wilhelm Meister“. Schon die Tatsache, daß Alban erst beim dritten Anlauf sein Ziel erreicht, weist auf Goethes Roman. Nach den früheren Plänen sollte der Held „gleich anfangs in die Beste verliebt sein“, dann von ihr getrennt werden und sie endlich, zugleich gebessert, wiederfinden. Bei den Engländern fand sich nichts Ähnliches, auch nicht bei Hippel oder in Jean Pauls früheren Werken.

Daß Idoine mit Therese Ähnlichkeit hat, erwähnt schon Czerny [1]). Sie soll als die praktische Natur erscheinen, die wie jene sich in der Land- und Volkswirtschaft betätigt. Doch erkennen wir gleich wieder den sich stets — und hier besonders — mißtrauenden Ironiker in der Kritik, die die scharfblickende Linda an dem von Idoine geschaffenen „Arkadien“ übt: „Wie müßte dies alles in einem Gedicht erfreuen! Aber ich weiß nicht, was ich dagegen habe, daß es nun so in der wirklichen Wirklichkeit da ist?“ — Daß wir uns nicht in der „wirklichen Wirklichkeit“, sondern in einer Dichtung, und zwar in einer Jean Paulschen, befinden, merken wir daran, daß die arkadischen Bäuerinnen „bei aller Muskelarbeit“ auch „Nervenpatientinnen“ sind [2]). — Jean Paul nannte seinen Erstlingsroman, dem er stets eine besondere Liebe bewahrt hat, später meist „Mumien“ und hat den Titel „Unsichtbare Loge“ als eine Schrulle bezeichnet. Mit Recht, denn er paßt auf jene Erzählung überhaupt nicht, wohl

[1]) S. 76, Anm.

[2]) S. W. 25, 50.

aber, wenn man an die äußere Handlung denkt, auf das nach dem „Meister“ entstandene Hauptwerk unseres Dichters. „Du hast,“ sagt Spener zu Albano im 59. Zykel, „lauter unsichtbare Freunde um Dich.“ Auch anderswo wird dieser „dunkle Zauberbund“ genannt, der des Jünglings Schritte beobachtet und lenkt. Der Hofprediger gehört zu ihm, ebenso die Prinzessin Julienne; die treibende Kraft aber ist der „Ritter“. Das Geheimnisvolle eines solchen Bundes, wie er im „Meister“ wirkte, war für Jean Pauls Phantasie ebenso anziehend, wie seinen pädagogischen Neigungen die Ziele der Männer vom Turm (allgemein genommen) entsprachen. Eine solche Erziehung durch geheimnisvoll aus dunklem Hintergrund wirkende Kräfte war so recht nach seinem Geschmack.

Die Kritik, die er in § 5 der „Vorschule“ an diesen romantischen Elementen des Goetheschen Romans übte, wirkt auf den ersten Blick befremdend. Denn auch der oberflächlichste Leser sieht doch sofort, daß der Vorwurf, die Wirkung werde durch das Aufsperren des Maschinenkabinetts und das Aufdecken des hölzernen Räderwerks am Schluß zerstört, den „Titan“ mit demselben Recht trifft wie den „Meister“. Jean Paul fühlte sich denn auch, da es ihm nicht entgehen konnte, daß er selbst „der Sünde bloß“ war, zu einer Anmerkung veranlaßt, in der er sein Verfahren im Titan rechtfertigt. „So viele Wunder im Titan“, erklärt er, „auch durch den Maschinisten, den Kahlkopf, zu bloßen Kunststücken herabsinken, so ist der Betrüger doch selber ein Wunder (!), und unter dem Täuschen anderer treten neue Erscheinungen dazu, welche ihn täuschen und erschüttern.“

Der hier genannte Kahlkopf ist ein Bruder Gaspards, in dessen Auftrag er handelt, wie der geheimnisvolle Geist in der ersten Hamletaufführung ein Zwillingsbruder des Abbé, auf dessen Anweisung er die Rolle übernommen hat. Aber das Urbild jener Figur, die den Titanleser das Gruseln lehren soll, ist doch nicht bei Goethe zu suchen. Die eben zitierte Anmerkung gibt uns den Schlüssel zur

Lösung des Widerspruchs zwischen Jean Pauls Theorie und Praxis, indem sie andeutet, wo der geheimnisvolle Kahlkopf herstammt, nämlich aus Schillers „Geisterseher". Hier fand Jean Paul das „Wunderbare" in weit höherem Grade als im Meister. Träger der Geisterromantik ist bei Schiller der geheimnisvolle Armenier, der im Auftrage der Jesuiten seinen Einfluß auf den Prinzen genau in derselben Weise übt, wie der Spanier im Sinne Gaspards durch Gaukelkunststücke auf die empfängliche Phantasie Albanos wirkt. Dieser verhält sich ähnlich wie der Prinz, bald zweifelt, bald glaubt er und versucht vergeblich, den ihn einhüllenden Schleier zu lüften. Jean Paul rühmt in der erwähnten Anmerkung von seinem Geisterspuk, daß der Kahlkopf, durch dessen Kunststücke sich die meisten Geisterszenen natürlich erklären, seinerseits wieder durch Erscheinungen übernatürlicher Art geschreckt wird, die nicht aufgeklärt werden. Auf ein Haar so ergeht es dem Sizilianer im „Geisterseher", als er den Geist des Marquis von Lanoy beschwört [1]). Auf ihn paßt die Anmerkung in der „Vorschule" so auffallend gut, daß wir wohl an einer Beeinflussung des Titan durch den Geisterseher nicht zweifeln können [2]).

Daß Jean Paul mit Schillers Erzählungen wohl vertraut war, scheint mir noch aus einem anderen Zuge hervorzugehen.

Der Erbprinz von Hohenfließ, Luigi, wird durch den „deutschen Herrn Mr. de Bouverot", der insgeheim im Dienst der erbschleichenden Haarhaarer steht, bei Ge-

[1]) Ob die Vermutung des Prinzen, der Sizilianer stecke mit dem „Armenier" unter einer Decke, richtig ist, erfahren wir nicht, da der Roman unvollendet blieb. Auf jeden Fall erklärt sie nicht alle Ereignisse der Beschwörungsnacht.

[2]) An Schillers Roman läßt uns auch die quecksilberne Kugel denken, die in dem mit viel unfreiwilliger Komik ausgeführten Duell Albanos mit dem Spanier eine Rolle spielt (134. Zykel). — Auch daß der dunkle Zauberbund „in seinen falschen Wundern immer durch seltsame wahre unterbrochen wurde", gehört hierher. — In den Studien zum Titan wird der „Geisterseher" einmal als Vorbild genannt (vgl. oben S. 20).



legenheit seiner Reise nach Rom systematisch verdorben, in der Absicht — die denn auch vollkommen erreicht wird — seine ohnehin schwache Gesundheit zu untergraben, damit sein Fürstentum schneller in die Hände der Gegenspieler fällt. Dieser Zug findet sich in der 1789 im „Teutschen Merkur“ erschienen Skizze „Spiel des Schicksals“, in der Schiller den Sturz des Ministers Rieger schildert. Die Rolle des Franzosen Bouverot spielt dort der Piemonteser Martinengo (Montmartin), der wie jener „sich sehr wohl bewußt war, daß der Mensch nirgends mehr eines Führers und Gehilfen bedarf als auf dem Wege des Lasters“, und demgemäß handelt, indem er Leidenschaften in dem Prinzen weckt, die bisher geschlummert hatten, und sich ihm dann selbst zum Vertrauten und Helfershelfer dabei aufdrängt. Gleich Bouverot verfolgt er dabei einen bestimmten Zweck.

So entspricht der Einfluß, den die Weimarer Dioskuren in äußeren Dingen auf den Titan übten, der großen Bedeutung, die sie für den Ideengehalt des Romans, insbesondere für die Entwicklung des Geniecharakters gehabt haben. Um so krasser zeigt sich die ganze Taktlosigkeit, die Jean Paul in Sachen des ästhetischen Geschmacks eigen war, seine ganze architektonische Unbehilflichkeit. Man staunt immer von neuem, wenn man sieht, was er hier fertig bringt. Ich lasse die ganze Maschinerie des Testaments der Fürstin, mit dem Albano am Anfang des Romans durch seinen Vater bekannt gemacht wird, beiseite. Hier ist Jean Paul selbst nicht naiv, sondern steht dem ganzen Apparat, den er aufbietet, den sich öffnenden Wänden, den Geheimtüren usw. mit der überlegenen Geste des Ironikers gegenüber. Ja, er geht so weit, die ganze äußere Handlung durch Albano (im 131. Zykel) als „ein gutes, rechtes Feuerwerk“ bezeichnen zu lassen. „Lange steht es da mit einem bunten, hohen Schaugerüst, voll Statuen, mit kleinen Gebäuden, Säulen und wunderlich, und verspricht noch mehr, als es schon verkleidet und verrät. — Dann kommt die Nacht in Ischia, ein Funke springt, die Formen reißen, es

schweben weiße, helle Paläste und Pyramiden und eine hängende Sonnenstadt am Himmel" usw. Aber nachher — „steht das Gerüst da, dumm und schwarz." — Ist jedoch schon in dem vorhin erwähnten Duell zwischen Albano und seinem Oheim, dem spanischen Kahlkopf, keine Spur von Ironie zu finden, so zeigt folgendes Beispiel, daß Jean Paul in Sachen des ästhetischen Taktes trotz ernstesten Strebens unverbesserlich ist. Der Bruch zwischen Albano und Liane soll vorbereitet werden. Dazu bedient sich Jean Paul einer Sternwarte, die zu den Requisiten des Romans gehört. Nächtlicherweile blickt Albano, der sich mit Astronomie zu beschäftigen angefangen hat, durch das Teleskop und sieht „durch das niedersinkende Sternrohr" zufällig das Innere der Blumenbühler Kirche und darin Liane (die gerade von Spener zum Verzicht auf ihren Geliebten gezwungen wird), aber — auf dem Kopfe stehend[1]), „weil das Sternrohr Alles umgekehrt erscheinen ließ", wie der Dichter erläuternd hinzufügt.

Hier sehen wir keinerlei innere und äußere Gründe für die ungewollte Groteske. Anders ist es bei den Dingen, die mit dem Doppelgängermotiv zusammenhängen, mithin auch Jean Pauls volles Eigentum sind. Wir sahen bereits, wie er Schoppes Kämpfen und Sterben durch die plumpe Art der Verwendung dieses Motivs verpfuscht hat. Die Ursache solcher haarsträubenden Dinge ist im Grunde doch immer die gleiche, die Unfähigkeit zu komponieren, einen Knoten mit kräftiger Hand zu schürzen und mit der Sicherheit eines routinierten Technikers zu lösen. Besonders sehen wir das an Idoine, die Lianens Doppelgängerin werden mußte, weil der Dichter mit dem besten Willen kein anderes Mittel finden konnte, das zweimal gebrannte Kind Albano zum drittenmal an das Feuer heranbringen. Wir wissen, wie Jean Paul Motive, die er bei andern vorfand, ins Unwahrscheinliche zu übertreiben liebte; so mag man auch

[1]) „Fürchterlich standen die Kerzenflammen und Lianens Gesicht und Arme nach der Tiefe umgestürzt" (S. W. 23, 116).

hier an das Hippelsche: „ich liebte Minen in Tinen“ [1]), denken, das auf die innere Ähnlichkeit geht, während eine solche bei Idoine ausdrücklich bestritten wird. — Gehen wir von der Ähnlichkeit der Körper zu derjenigen der Stimmen über, so ist Matthieu im „Hesperus“ hierfür das erste Beispiel; die als Opfer der Stimmnachahmungen benötigten Blinden kommen nicht bloß dort, sondern schon in der „Unsichtbaren Loge“ vor. Hier ist es auffällig, mit welcher geradezu ängstlichen Gewissenhaftigkeit der Dichter im einzelnen motiviert. So besonders in der Szene zwischen Roquairol und Linda, in der er sich gar nicht genug tun kann mit Versuchen, für die innerlich unmögliche Situation wenigstens äußere Möglichkeiten zu schaffen. Linda ist nachtblind wie Charlotte v. Kalb; darauf baut sich der Plan auf. Um seine Ausführung möglich zu machen, hat Roquairol sowohl Albanos Wuchs wie dessen Stimme bekommen. Aber auch das genügt noch nicht; denn anstandshalber muß die Gräfin sich doch von einer Zofe begleiten lassen. Aber diese Zofe — ist ebenfalls blind! Diese schon in ganz früher Zeit entworfene Szene muß dem Dichter besonders gefallen haben; denn wir finden noch zwei ähnliche im Titan. Im 87. Zykel hat Rabette im Tartarus eine Begleiterin bei sich, von der nur Roquairol weiß, daß sie blind ist, während Rabette an ihr einen wirklichen Schutz gegen seine Leidenschaft zu haben glaubt. Und im 85. Zykel versucht Bouverot, der „mit Roquairol oft genug gespielt hatte, um dessen Stimme, mithin Albano seine, in der Gewalt zu haben“, Liane zu verführen. Mit einem gewissen, gerade bei ihm recht unangenehm wirkenden Behagen malt Jean Paul die Szene aus, wie die blinde Liane, die den Verführer an seinen abgenagten Fingernägeln erkannt hat, vor ihm flieht, unwissend wohin, eingeholt wird usw., bis endlich Schreck und Angst sie sehend machen.

Gerade weil wir auf Schritt und Tritt fühlen, daß Jean

---

[1]) Lebensläufe IV, 308.

Paul alle Kraft anstrengte, um dem Roman, der sein Meisterwerk werden sollte, auch eine würdige Form zu geben, fallen die geschilderten Mängel um so häßlicher ins Auge. Und doch hieße es dem Dichter Unrecht tun, wenn wir nicht anerkennen wollten, daß auch die Komposition des Titan trotz allem einen bedeutenden Fortschritt gegen früher bedeutet. In diesem Fortschritt haben wir einen Sieg der Goethe-Schillerschen Dichtung zu sehen, gegen die die Tendenz des Romans sich richtete.

Der Sternismus, die Regel- und Zügellosigkeit der beiden ersten Romane, war ja zum großen Teil bewußt angewandtes Mittel, um die Aufmerksamkeit des Lesers eben durch das Ungewöhnliche, die „Verachtung des gemeinen Geschmackes“, durch Stimulantia, wachzuhalten, und der Erfolg hatte gezeigt, daß diese Berechnung richtig war. Trotzdem hatte sich der Dichter von vornherein für seinen „Haupt- und Kardinalroman“ anderes vorgenommen. Das „Antrittsprogramm“ legt Zeugnis davon ab. „Nicht das kleinste, nur eine Brandblase große Extravasat einer Ausschweifung“ soll in den Zykeln und „obligaten Blättern“ einer Jobelperiode ersichtlich sein. Um sich aber nicht allzu sehr auf die Folter zu spannen, will er sich nach jedem Tomus in einem darauf folgenden kleinen gründlich austoben, machen was er will, „nur keine Erzählung“. Er will also etwa so verfahren wie der im Studienheft „Geschichte“ als Vorbild genannte Fielding[1]), der die Bücher seines berühmten Romans regelmäßig mit einer theoretischen Betrachtung beginnt, die er im Gegensatz zu Sterne von der Erzählung fein säuberlich trennt. In diesen geplanten „Ausschweifungsabschnitten“ will Jean Paul, wie er sagt, „mit solcher Seligkeit mit seinem langen Bienenstachel auf- und abfliegen“, daß er die „blos zum Privatvorteil gebauten Bändchen recht schicklich seine Honigmonate“ [2]) nennt. Wir sehen aus diesen Worten, wie un-

1) „Geschichte“ S. 40: „Mehr Zufälle wie in Tom Jones.“

2) Einer dieser „Honigmonate“ befindet sich unter den losen Textblättern des Nachlasses. Vgl. oben S. 23.

endlich schwer es unserm Dichter gefallen sein muß, auch diese „Honigmonate“ ganz aus der Erzählung zu verbannen, und wie hoch wir es ihm demnach anrechnen müssen, daß er trotzdem diese Selbstenthaltung geübt hat — mit Ausnahme von drei Rückfällen: den „zehn Verfolgungen des Lesers“ im 34., dem „Extrablatt über den grünen Markt mit Töchtern“ im 58. und dem „Schutz- und Stichblatt für das zweite Briefsiegel in Staatssachen“ im 74. Zykel. Auch in diesen Fällen handelt es sich um kurze, wenig störende Abschweifungen.

Was ihm die Kraft in diesem Kampfe gegen seinen früheren Abgott Sterne gab, sahen wir schon bei der Besprechung des ersten Studienheftes. Wo Goethes Tasso und Werther genannt werden, wo den ernsten, idealistischen Romanen Fritz Jacobis entscheidender Einfluß eingeräumt wird, da kann uns der schon damals gefaßte Vorsatz, den „gemeinen Geschmack“ weniger zu verachten, nicht wundern. Ein Höchstes auch in der Komposition schwebte ihm vor: mit „feinsten Seelenszenen“ sollten „spannende äußere Auftritte“ wechseln. Und wenn auch die Anlage des Werkes nun einmal von Grund aus verfehlt war durch die Verquickung des Epischen mit dem Dramatischen, wenn auch im Einzelnen vieles, allzu vieles verfehlt ist — ein redliches Streben nach Beschränkung, nach gewaltsamer Selbstbesiegung ist doch nirgends zu verkennen.

7. Kapitel.

Sterne-Hippeliana im Stil des Titan.

Die Sprache Jean Pauls ist es vor allem, die den modernen Leser von dem Studium seiner Werke abschreckt. Sogar seinem geistvollsten Verteidiger, Fr. Th. Vischer, reißt hier der Geduldsfaden. Unmutig vergleicht er die Sprache seines Lieblings mit dickem, trübem Säuerling, den man immer erst seihen muß, um auf den Grund schauen zu können, und nennt den Zustand, in dem man sich beim



Lesen Jean Pauls befindet, den eines Müden, der sich immer erst lange plagen muß, den Knoten des Bandes am Kleide zu lösen, ehe er sich zur Ruhe niederlegen kann. Und doch hat nach Scherers Wort Jean Paul „seinen Namen der Geschichte unserer Prosa und unseres Stiles mit tiefen Zügen eingegraben". Seit diese Worte geschrieben wurden, hat die Zeit nicht vermocht, diese Züge zu verwischen. Auch ohne Stefan Georges feurige Lobrede auf Jean Paul, den Meister „der zarten abschattungen", den Vater „der ganzen heutigen eindruckskunst", könnten wir den Einfluß unseres Humoristen auf ihn und die Dichter, die von ihm ausgegangen sind, leicht feststellen. Aber auch — um etwas weiter zurückzugehen — ein Individualist des Stils und Sprachschöpfer wie Nietzsche, der schon als junger, für Romantik schwärmender Schulpförtner die Hoffnung aussprach, Jean Paul möchte einst sein Lieblingsschriftsteller werden[1]), hat sich seiner Einwirkung nicht entziehen können[2]). Wenn wir nun weiter hören, wie der junge Nietzsche, wohl durch seine Jean Paul-Lektüre angeregt, auch schon Sternes Tristram Shandy studiert, sich alle frappanten Gedanken notiert und begeistert ausruft: „Mir ist eine so allseitige Kenntnis der Wissenschaft, eine solche Zergliederung das Herzens noch gar nicht vorgekommen!" — so führen uns diese Worte unmittelbar in die Werdezeit des Stilisten Jean Paul zurück, von dem sie ebenso gut stammen könnten wie von Nietzsche.

Es ist in der Tat nicht möglich, das Studium der sprachlichen Entwicklung des Wunsiedler Humoristen anders zu beginnen als bei Sternes Tristram, der unseres Dichters Stil — das kann nicht scharf genug betont werden! — völlig und für immer verdorben hat. Es fehlte ihm, wie er später selbst beklagt hat, eine Persönlichkeit, wie sie ein gütiges Geschick dem jungen Goethe in Straßburg

[1]) Soergel, Fr. Nietzsche. In „Dichtung und Dichter der Zeit", S. 412.

[2]) Vgl. z. B. Ratzel, Über Naturschilderungen, S. 381.

gab, ein Mann, der ihm im entscheidenden Augenblick, nach dem Erscheinen der „Unsichtbaren Loge“, ein warnendes Wort zurief, ähnlich dem Urteil Herders über den „Götz“.

Czerny hat im 5. Kapitel seiner Schrift „Sterne, Hippel und Jean Paul“ den Einfluß, den der englische und der deutsche Sterne auf den jugendlichen Adepten der Stilkunst geübt haben, im einzelnen nachgewiesen, und ich kann füglich auf seine objektiven Darlegungen verweisen. Daß das eigentliche Wesen des Sterneschen Stils unserm Dichter verborgen geblieben ist, wird uns noch klarer, wenn wir folgende. im 29. Kapitel des „Tristram“ stehende charakteristische Bemerkung des Engländers über seine eigene Schreibweise lesen: „Writers of my stamp have one principle in common with painters. Where an exact copying makes our pictures less striking, we choose the less evil: deeming it more pardonable to tresspass against truth than beauty.“ Dies Wort ist nicht nur ernst gemeint — was man bei Sterne im ersten Augenblick natürlich bezweifeln möchte — sondern trifft wenigstens auf den „Tristram“ völlig zu. Der Grund, weshalb es noch heute ein Vergnügen ist, dies Buch zu lesen, und weshalb wir dem Verfasser willig bei den Kreuz- und Quersprüngen seiner hin und her irrlichtelierenden Phantasie folgen, ist doch eben der, daß er ästhetischen Instinkt besaß. Was scheinbar wahl- und ziellos herauspoltert, entspricht in Wirklichkeit den Gesetzen der Schönheit — im Sterneschen Sinne. Für den jungen Jean Paul aber war Schönheit etwas ganz Nebensächliches, wenn nicht geradezu Schlimmes [1]).

Lange hat es gedauert, bis unser Dichter zu der Einsicht kam, daß es höchst mißlich und gefährlich sei, die Schreibweise eines solchen Individualisten nachzuahmen. Czerny schildert den Umschwung zum Bessern, dessen

[1]) Später, in seiner reifsten Zeit, hat er begriffen, was Sterne vor ihm voraus hatte. „Niemand,“ sagt er von ihm in der „Vorschule“, „hat die Grazie seiner Leichtigkeit erreicht“ (S. W. 41, 192).



Etappen die einzelnen Bände des Titan bezeichnen, und weist zur Erklärung dieser Tatsache auf den Briefwechsel Jean Pauls mit seinem Freunde Otto hin. Die berechtigten und vernünftigen Einwände, die dieser in seinem Brief vom 2. Juli 1799 gegen die Nachahmung Sternes gemacht hat, hätten wohl — so meint Czerny [1]) — zu dieser Besserung beigetragen.

Die eigentlichen, tiefer liegenden Ursachen der Wandlung konnte Czerny — dem die Einwirkung des „Meister“ auf unsern Roman nicht entgangen war — noch nicht übersehen, da er mit der Entstehung und Entwicklung des Werkes nicht vertraut war. Wurzelte der Titan seinem Ideengehalt nach nicht in Sterne und Hippel, sondern in Goethe und Jacobi, war er von Anfang an nicht als humoristischer Roman geplant, so kann es natürlich auch nicht Wunder nehmen, wenn „die Mittel der humoristischen Darstellung weniger häufig sind“.

Spätestens 1794, zur Zeit, wo noch die Arbeit am „Hesperus“ nicht beendet war, schrieb Jean Paul in den Studien zu seinem Hauptwerk, das damals im ersten Stadium des Entstehens war, die Worte nieder: „Weniger Überflus, weniger Verachtung des gemeinen Geschmacks.“ Diese Worte bedeuten den ersten Anfang eines heftigen inneren Kampfes, eines Ringens nach einer neuen Kunstform. Die Komposition des Romans bezeichnet, was man auch an ihr aussetzen mag, im ganzen einen Sieg über den Sternismus. Beim Stil liegen die Dinge doch weniger einfach, als es nach Czernys Darstellung scheinen könnte. Die Hinwendung zur Objektivität ist ja unverkennbar. Der Fortschritt ist freilich nicht so stetig, wie er meint. Wenigstens stehen die größten Satzmonstra im echten Sterneschen „Gedankenstrichstil“ nicht etwa im ersten, sondern im vierten Band, im letzten Absatz des 109. und im ersten des 110. Zykels [2]).

---

[1]) S. 75.

[2]) Eine andere Eigentümlichkeit des Satzbaues sei hier erwähnt, die mir auch auf Sterne zurückzugehen scheint, nämlich die Fortführung

Besonders aber fehlt in Czernys Darlegungen jeder Hinweis auf die Person des Romans, in der die Sterne-Hippelschen Traditionen fortleben, auf Schoppe. In der „Vorschule" (S. W. 41, 191) spricht Jean Paul bewundernd von dem „farbigen Rand und Diffusionraum", mit dem sein Meister Sterne die witzigen Metaphern einfaßt, und nennt diese Kühnheit den Zug, den Hippel sich an Sterne besonders ausgelesen und verbessernd vorbehalten habe. Wenn ein Mann z. B. die Nachahmer bloß „transzendente Übersetzer" nennen wolle, so müsse er diesen Gedanken hippelisch so ausdrücken: „sie sind die origenische Tetra-, Hexa- und Oktapla Sternens."

Hier erkennen wir sofort Schoppes Redeweise. So oft er auftritt, kann man sicher sein, eine Reihe von Anmerkungen unter dem Text zu finden, mit denen der Dichter dem Verständnis seiner Leser zu Hilfe kommt. Da trotzdem einiges ohne Nachschlagewerke nicht zu verstehen ist, hat Jean Paul noch die Fürsorge gehabt, in § 55 der „Vorschule" („über das Bedürfnis des gelehrten Witzes") den Leser auf das „enzyklopädische Wörterbuch bei Webel in zehn Bändchen" aufmerksam zu machen, „falls er auf etwas Fremdes anspiele". Ernstlich entrüstet über die bösen Leser, die auch verstehen wollen, was sie lesen, preist er die Weiber, „die nicht ungebärdig schreien, oder über gestörten Nex jammern, sondern still weiter lesen und gar nicht wissen wollen, wovon eigentlich die Rede gewesen".

Das ist der Punkt, wo der Einfluß des Engländers und des Ostpreußen in der unheilvollsten Weise gewirkt hat: das

der Erzählung durch Frage- statt durch Behauptungssätze, wie z. B. im 1. Zykel: „ja, hatte nicht der Bischof von Novara . . . bei Schoppen nachgefragt, wer es sei? Und hatte nicht dieser versetzt . . ." usw. Diese Eigentümlichkeit, mit der z. B. der Schluß des 250. Kapitels im Tristram zu vergleichen wäre, wo Sterne ebenso verfährt, findet sich auch bei neueren Schriftstellern, so bei Raabe im „Hungerpastor" und bei F. Philippi im „Goldenen Vogel". Jean Paul hat sie im Titan nur anfangs verwandt, nachher kommt sie nicht mehr vor.



was Jean Paul an einer anderen Stelle seiner Ästhetik die „humoristische Sinnlichkeit“ nennt[1]).

Wir brauchen uns aber nicht auf diese zu beschränken. Nicht bloß, wenn Jean Paul witzig, auch wenn er geistreich sein will, wandelt er auf Sternes und Hippels Spuren; wir können also das ganze weite Gebiet der Metaphern, Gleichnisse, Vergleiche, Personifikationen zusammen behandeln. — Vorher noch ein Wort über eine besondere Form des witzigen Vergleichs. Czerny führt (S. 73) auf Sterne die Zusammenstellung abstrakter Begriffe und realkonkreter Dinge, bildlicher und wörtlich zu nehmender Ausdrucksweise zurück, in Wendungen wie die folgende: „Als Viktor zu Joachime kam, hatte sie Kopfschmerzen und Putzjungfern bei sich.“ Diese Aneinanderreihung durch „und“ kommt bei Jean Paul häufig als Form des witzigen Vergleichs vor. So in Fällen wie die folgenden: „Menschen und Meerrettige muß man weit säen, damit sie groß werden“ (S. W. 21, 154). „Weiber und Rebhühner werden am besten mit Federn auf dem Kopfe an der Tafel serviert.“ „Weiber und spanische Häuser haben viele Thüren und wenige Fenster und es ist in ihr Herz leichter zu kommen als zu schauen“ (S. W. 22, 151). „In ihr (der Visitenkompagniegasse) und im antiphlogistischen System spielt der Sauerstoff die Hauptrolle.“ Weitere Beispiele finden sich sowohl im Titan wie in den übrigen Werken.

Sonst spielt die Form des Vergleichs keine wesentliche Rolle.

Eine Erscheinung nun, die uns schon bei der Komposition des Titan aufgefallen war, springt auch bei der Untersuchung der Sprache des Romans wieder in die Augen. Wie dort bei allen Versuchen, sich von der Formlosigkeit früherer Zeiten zu einem höheren künstlerischen Standpunkt emporzuarbeiten, in gewisser Beziehung die ästhetische Taktlosigkeit noch greller hervortrat als in allen früheren Werken, so auch hier. So sehr sich Jean Paul auch be-

[1]) Ich verweise hier auf die reichlich theoretisch gehaltenen Betrachtungen von Freye a. a. O. S. 288 ff.



mühte, es gelang ihm nicht, seinen schlimmsten stilistischen Fehler, die von Sterne und Hippel herrührende, aber bei ihm weit unangenehmer hervortretende Maßlosigkeit in der Verwendung „kühner", in Wirklichkeit an den Haaren herbeigezogener Bilder und absurder Vergleiche abzulegen. Im Gegenteil: wenn man die drei großen Romane hieraufhin prüft, so kommt man zu dem Schluß, daß die schlimmsten von allen Vergleichen nicht in den ersten beiden, sondern gerade im Titan stehen.

Um zu zeigen, wie weit der Dichter vom dem sprachlich-stilistischen Ideal, das vor ihm stand, entfernt war, führe ich einige Stellen aus dieser Erzählung, die nach Czerny[1]) einen Vergleich mit dem „Meister" aushält, an. S. W. 23, 130 heißt es: „Alban sah oben im blauen Himmel den Mondklumpen wie einen Leichenstein in die Sonne geworfen." S. W. 21, 149: „Die Seele des alten Mannes ragte, wie die Sonne bei der ringförmigen Finsternis, über den dunkeln Körper, — mit dem ganzen Rande leuchtend hinaus." Oder S. W. 22, 155: „... Die betäubende Vorstecklilie der Erde, der Mond ...", 24, 130: „Der Krater warf den glühenden Sohn, die Sonne, langsam in die Luft"; 24, 161: „Die Erde rollte mit ihrer Axe wie mit einer Spielwelle nahe an der Sonne und schlug aus ihr Stralen und Töne." Albanos wachsende Erregung wird uns folgendermaßen veranschaulicht: „Sein Herz wuchs in der Brust wie die Melone unter der Glocke, und er hob sie immer höher über der schwellenden Frucht" (21, 10). Vor Lianens Tode „ruhte Albanos Herz auf der Zeit wie ein Kopf auf dem Enthauptungsblocke" (24, 26). 24, 163: „Wie Morgenröthen zweier Welten schmolzen ihre (Albanos und Lindas) Lippen zusammen." — Seltsame Blüten treibt Jean Pauls Phantasie auch stets, wenn es gilt, Roquairol zu schildern. So 23, 164: „Rabette ward es endlich satt, daß er immer abstieg und den zwischen den Rädern hängenden Theertopf der Thränendrüse aufmachte, um den Trauerwagen

[1]) S. 76.

zu theeren.“ — 23, 164: „Nach Zürnen und Sündigen konnt' er leichter lieben und beten, wie der kriechende Springkäfer sich nur aufschnellt, auf den Rücken gekehrt.“ 23, 167: „Endlich erschienen an ihm wie am sinesischen Porzellan die Gestalten durch Füllen“ (Fußnote). — Die meisten dieser Beispiele, die sich natürlich leicht vermehren ließen, sind nicht etwa dem ersten Bande, sondern dem dritten und vierten entnommen. Aus dem fünften führe ich noch folgende an: „Die Todesschlange klappert in der Nähe“ (25, 17). „Dein Vater wedelte mir (Schoppe) noch mit einem leckenden Flammenblick nach“ (25, 133).

An sich ist es schon schlimm genug, derartiges in einem Roman zu finden, dessen zweiter, dritter und vierter Band nach Jean Pauls eigenem Urteil der „italienischen Schule“ angehören. Schlimmer noch aber und für eine ästhetisch feinfühlige Natur fast unerträglich ist es, wenn ein bizarrer Vergleich, der wenigstens durch seine Ungewöhnlichkeit unser Interesse erregt, sich nun wiederholt, wie es ja bei der Masse der Jean Paulschen Metaphern nicht ausbleiben kann. Schoppe vergleicht (21, 25) in einem wenn auch gesuchten, so doch geistreichen Bilde das damalige deutsche Reich mit einem Polypen, dessen abgeschnittene Glieder man ineinanderstecken, den man zu Brei zerreiben, wie einen Handschuh umstülpen, mit einem Haar entzweischneiden kann, ohne daß es ihm schadet. Einmal läßt sich sicher jeder ein solch ungewöhnliches Bild mehr oder weniger gern gefallen. Sein ganzer Reiz besteht aber doch eben in der Neuheit. Und wenn uns nun dieser Polyp im Titan noch zweimal von neuem serviert wird (23, 88, wo Roquairol die „Eingeweidewürmer des Ich“ angeblich wie Polypen „zerschneidet, verkehrt und ineinandersteckt“ und 23, 200, wo der Dichter Gerüchte mit Polypen vergleicht: „Das Verwunden und Zerstören vervielfacht sie; nur das Ineinanderstecken macht einen aus zweien“) — so wenden wir uns voll Ekel ab.

Es liegt bei solchen Wiederholungen anders als bei

der Wiederkehr von Motiven. Hier haben wir den Fall, daß der Dichter uns durch einen tollen Einfall blendet. Er, der mit dem Wesen des Witzes so gut vertraut war, mußte aber wissen, daß ein witzsprühender Einfall, am selben Abend denselben Hörern zwei-, dreimal erzählt, um so fader erscheint, je toller er war. Denn die Zuhörer haben von dem Moment der Wiederholung an das unangenehme Gefühl, daß der Erzähler nicht aus der Fülle unendlichen Reichtums schöpft, sondern daß er sich ausgibt, daß er im Grunde auch nur ein armer Schlucker ist, der ein beschränktes Kapital zur Verfügung hat, von dem er bedachtsam zehrt. Wir bekommen den üblen Eindruck des „Zettelkastenarbeiters". — Diese Sünde gegen den ihm selbst so heiligen Geist der Originalität begeht Jean Paul nicht dies eine Mal, sondern leider nur zu oft, und es ist vielleicht von Interesse, einige von diesen Fällen, bei denen ich mich nicht auf den Titan beschränke, anzuführen.

Im ersten Band des Titan (21, 45) werden die „poetischen Veilchen" mit den „botanischen" verglichen: „... wenn ihn die poetischen Veilchen gleich den botanischen (Fußnote: die Ipecacuanha gehört zum Veilchengeschlecht) mit gelinden Brechkräften angreifen." Dieser schöne Vergleich steht auch in der Vorrede zur zweiten Auflage der „Grönländischen Prozesse" (1821) S. XIII: „In diesem Jugendwerkchen blühen lauter bescheidene Veilchen, welche gleich denen des Frühlings Purgierkräfte haben." — Oft zitiert ist die Stelle in der „Vorschule", in der sich Jean Paul gegen die Anthologien verwahrt durch den Vergleich mit dem ausgerissenen, sich noch regenden Spinnenbein (S.W. 41, 80). Auch dies Bild kommt im Titan vor: „Überall lagen in Albanos Bahn die zuckenden Spinnenfüße, welche der erdrückten Tarantel der Vergangenheit ausgerissen waren." Ebenso in den Grönländischen Prozessen (S. W. 5, 51). — Der Whistonsche Komet wird im Titan zweimal (21, 5 und 23, 91) verwandt, die Baumannshöhle zweimal im „Quintus Fixlein" (4, 102 und 4, 183), das Bild des Vortreibens von Minengängen unter eine Festung zweimal im Titan (23, 29



und 23, 169, das letztemal in breiter Ausführung bei der Erzählung der Verführung Rabettens; in derselben Weise auch schon in der „Unsichtbaren Loge“, 2, 120 bei der Schilderung der Versuche Oefels, weibliche Herzen zu gewinnen). — „Häßlich leckten seine vielfarbigen Panther-Augen gleich rothen, scharfen Tigerzungen über das süße, weiche Antlitz“, lesen wir von Bouverot (23, 149; vgl. „mit einem leckenden Flammen-Blick“, 25, 133). 23, 191 heißt es von ihm: „Er leckt mit seiner klebrigen Spechtszunge die Geheimnisse aus allen mürben Thronritzen.“ — Ebenso wie in diesen Fällen steht es auch, wenn die Spielwelle, der Wickelschwanz („cauda prehensilis“), die Ripienstimmen u. a. zum Vergleich herangezogen werden. Die Ursache der unangenehmen Wirkung auf unser ästhetisches Gefühl ist stets die gleiche, die Wiederholung des ganz Ungewöhnlichen.

Meist erinnerte sich Jean Paul wohl gar nicht, die fraglichen Vergleiche schon einmal angewandt zu haben. Völlig anders sind dagegen einige oft wiederkehrende Lieblingsvergleiche zu beurteilen, bei deren Wiederholung und Variierung der Dichter ganz bewußt verfährt. Dahin gehören die altbekannten Paraphrasen, in denen das Erziehen mit dem Pflegen einer Pflanze oder mit dem Prägen von Münzen verglichen wird, ferner Bilder, die dem Charakter des Werkes entsprechen, wie der Vergleich der Berge oder Wolken mit Riesen oder das öfters vorkommende Bild des „Kunturs“ (Kondors) für einen dämonisch-gewaltigen Menschen (z. B. Roquairol).

Die meisten der hier in Frage kommenden Metaphern sind, im Gegensatz zu den eben besprochenen, alt, und Jean Paul gibt in der „Vorschule“ (§ 81) das Rezept dafür, wie man „alten Bildern den Reiz neuer Schärfe geben kann“, an dem Beispiel Herders. Wenn dessen Phantasie auch, „gleich dem Kolibri, gern auf die Blume und die Blüte fliegt, nämlich auf die Metapher davon, so zieht sie doch aus jeder einen andern Honig. Und das ist die Probe, das jedesmalige Umbilden eines alten

Bildes." An einer andern Stelle der Vorschule zeigt er an einem Beispiel. wie man einem abgebrauchten Bilde zu neuem Leben verhelfen kann. Von der „fatalen Blume der Freude" sprechend, fragt er: „Fällt denn niemand darauf, diese versteinerte offizinelle Blume, die man bisher nur blühen, welken und ertreten ließ, wenigsten mit allegorischer Hand zu behandeln, die Wurzeln und Staubfäden der Freudenblume genau zu zählen? — Verstand man denn nicht, sie in hesperidische Gärten zu versetzen bloß durch den Blumenheber, oder sie zu pressen, zu trocknen und in die Kräuterbücher der Dichtkunst einzukleben? Warum that dies noch niemand, sondern ich erst hier?"

Man kann nicht sagen, daß dies Rezept, nach welchem Jean Paul in zahllosen Fällen verfahren ist, und das wieder den besonnen sein Kapital auf Zinsen legenden Sparer zeigt statt des freigebig seine Schätze um sich streuenden reichen Verschwenders, sich durch den Reiz der Neuheit auszeichnet. Wenn die Barockdichter des siebzehnten Jahrhunderts z. B. statt „das harte Herz" das „kieselsteinerne Herz" schrieben, so taten sie genau wie Jean Paul, wenn er statt „das kalte Herz" das „ans Eisfeld des Lebens angefrorene Herz" (Titan, 1. Zykel), statt „eingefallenes Antlitz" „eingestürztes Antlitz" sagt. Statt von verschlossenen Naturen redet er von „zusammengerollten Seelen" (Quintus Fixlein), von „weichen Blattwickler- und Igel-Seelen" (Titan), und im Gegensatz dazu statt von Entwicklung von „Auseinanderblätterung" (41, 106). Es genügt ihm nicht, einfach zu sagen: „Sie schüttete ihm ihr ganzes Herz aus", sondern statt dessen heißt es: „Sie schüttete und schüttelte vor ihm ihr Herz bis auf die Herzohren aus" (Titan III; 23, 52). Das Herz, das sich von jeher so häufig metaphorisch behandeln lassen mußte. wird von Jean Paul besonders gern hergenommen, um diese Kunst des Aufpolierens alter Inventarstücke zu zeigen. So drückt er den Gedanken, „der Held eroberte das Herz des Mädchens", einmal (in der „Unsichtbaren Loge"; S.W. 2, 178)

auf folgende Weise aus: „Der Held holt das Herz des Mädchens aus der verhüllenden Brust und weiset den eroberten Globus wie der Operateur ein geschnittenes Gewächs.“ Der Dichter verfolgt mit dem Umbilden alter Metaphern den Zweck, sinnlich zu wirken [1]). In der Tat wird niemand leugnen, daß er mit der letztgenannten Wendung diesen Zweck voll und ganz erreicht hat.

Es handelt sich hier um eine Stelle aus dem ersten Roman Jean Pauls. Die Frage ist nun: könnte sie auch in dem zehn Jahre später vollendeten reifen Titan stehen? Nach allen angeführten Stilproben müssen wir die Frage bejahen und als Resultat der Untersuchung feststellen, daß „die Abkehr von der Überschwenglichkeit und Maßlosigkeit im Stil“ durchaus nicht so energisch ist, wie Czerny sie darstellt, sondern daß im ganzen Titan die allzu häufige Verwendung wunderlicher und geschmackloser Bilder, dieser Rest des Sternismus. mindestens ebenso störend ist wie in den früheren Werken.

Auf Jean Pauls eigentliche Lieblingsmetapher muß ich noch eingehen, die unzählige Male, auf vielerlei Weise variiert, in allen Werken wiederkehrt. Das ist der Hohl- oder Brennspiegel. Gleich am Anfang des Romans begegnen wir ihm. Hier wird Albano mit einem „Brennspiegel im Mondlicht, oder einem dunklen Edelstein von zuvieler Farbe“ verglichen, den die Welt erst durch Hohlschleifen lichtet (21, 2) [2]). Gleich darauf spricht Albano von einer „schnellen Kälte, die im Herzen oft neben zu großer fremder Wärme einfällt, wie Brennspiegel gerade in den heißen Tagen matter brennen“ (21, 6). Später wird der Held ein heißbrennender Hohlspiegel genannt, „der seinen Gegenstand nahe hat und ihn aufgerichtet hinter sich darstellt, Schoppe einer, der ihn ferne hat und verkehrt in die Luft wirft.“ Auch zur Charakterisierung der

[1]) Vorschule der Ästhetik, § 78.

[2]) Ähnlich schon U. L. II, 171 „den verzerrenden, mikroskopischen und makroskopischen Hohlspiegel (der jugendlichen Genies) schleift das Alter zu einem ebenen ab.“



Fürstin muß das Bild herhalten. „Sie blieb dem schöpferischen Hohlspiegel gleich, der das, was nahe an ihm steht, groß und aufgerichtet hinter sich malt, es aber, sobald es in seinem Brennpunkt steht, unsichtbar macht, und dann darüber hinaus ganz verkleinert und umgestürzt in die Luft hängt" (25, 192). Spener „sieht das Leben im glänzenden Vergrößerungsspiegel Gott" (24, 6). Für den halbwahnsinnigen Swift sind schlechte Bücher „der verzerrende Hohlspiegel der närrischen Endlichkeit" („Vorschule"; 41, 167). — „Im Brenn- und Vergrößerungsspiegel des Erfolges zeigt uns das Schicksal das leichte, spielende Gewürm unseres Innern als erwachsene und bewaffnete Erinnyen" (24, 133). Auch die Nacht wird ein Vergrößerungsspiegel genannt (22, 195).

Natürlich darf es uns nicht wundern, wenn der Dichter sich bei seinen Vergleichen nicht auf den normalen Gebrauch des geliebten physikalischen Apparates beschränkt. Im 4. Titanband (24, 196) spricht er von der „Furie der Furcht, die ein umgekehrtes Sternrohr hält und dadurch den Menschen einen ganz fernen ausgeleerten Himmel ohne Sterne zeigt", und in der „Vorschule" (41, 92) von der „falschen Objektivität, die das Objektivglas am Auge hält, das Okularglas gegen das Objekt." Mit diesem letzten Beispiel kommen wir zu den wichtigeren, die uns zeigen, daß diese Metapher für die Beurteilung des Dichters selbst und seiner Kunstanschauungen eine gewisse Bedeutung hat. Die bereits erwähnte Stelle der „Unsichtbaren Loge" lautet vollständig: „Dichtende Genies sind in der Jugend die Renegaten und Verfolger des Geschmacks, später aber Proselyten und Apostel desselben, und den verzerrenden mikroskopischen und makroskopischen Hohlspiegel schleift das Alter zu einem ebenen ab, der die Natur blos verdoppelt, indem er sie malt." Also die künstlerische Entwickelung der Genies wird geschildert: der gärende Most wird am Ende zu Wein, der Dichter, der als Jüngling nach Fischarts Vorbild „eine affentheuerlich naupengeheuerliche Geschichtsklitterung

schreiben möchte" — wie Vischer sagt[1]) — schreibt später als Mann eine Geschichte. Anders ausgedrückt: der Künstler sieht — und produziert demnach — erst ein falsches, verzerrtes Bild der Wirklichkeit, später dagegen lernt er richtig sehen und malen; der Kampf mit der Subjektivität, das Durchdringen zur Objektivität ist mit ein paar Strichen gezeichnet.

Mit dieser Stelle steht nun eine andere, aus viel späterer Zeit stammende in einem gewissen Widerspruch. In der „Vorschule" (§ 64 „Über den Wert der Geschichtsfabel"; S. W. 42, 96) schließt Jean Paul seine Betrachtungen über historische und poetische Wahrheit folgendermaßen ab: „Sobald es einmal einen Unterschied zwischen Erträumen und Erleben zum Vorteil des letzteren gibt: so muß er auch dem Dichter zu Gute kommen, der beide verknüpft. Daher haben denn auch alle Dichter, vom Homer bis zum lustigen Boccaz, die Gestalten der Geschichte in ihre dunklen Kammern, in ihre Vergrößer- und Verkleinerung-Spiegel aufgefangen; sogar der Schöpfer Shakespeare hat es gethan. Doch dieser große, zum Weltspiegel gegossene Geist kann nicht verglichen werden; wie der zylindrische Hohlspiegel stellet er seine regen, farbigen Gestalten außer sich in die Luft unter fremdes Leben und hält sie fest, indeß uns das historische Urbild verschwindet; hingegen die planen und platten Spiegel zeigen nur in sich ein Bild, und zu gleicher Zeit sieht man außer ihnen die Sache, Novelle, Geschichte sichtbar stehen." Homer sowohl wie Shakespeare, um nur diese zu nennen, haben also nicht jenen Entwicklungsgang der Genies durchgemacht. Die „mikroskopischen und makroskopischen Hohlspiegel", mit denen sie, wie die jungen Genies, die „Renegaten des Geschmacks", die Wirklichkeit (in diesem Fall die Geschichte) auffangen, sind nicht „zu ebenen abgeschliffen", sondern werden zu den „planen und platten" in Kontrast gesetzt. Theoretisch

[1]) Kritische Gänge. Neue Folge. 2. Band, S. 138.



läßt sich dagegen nicht viel sagen; sogar ein Zola erkennt in seiner berühmten Erklärung des Kunstwerkes als „un coin de la nature vu à travers un tempérament“ die künstlerische Individualität an und ihre ganz persönliche Art, die Dinge zu sehen und das Gesehene zu gestalten. Aber da fällt uns ein Wort ein, mit dem Jean Pauls Sehen gekennzeichnet wird. Nach seinem ersten Besuch bei Schiller 1796 schreibt dieser an Goethe, er habe den Hesperus ziemlich gefunden. wie er ihn erwartete. fremd wie einen, der aus dem Mond gefallen sei, voll guten Willens und herzlich geneigt, die Dinge außer sich zu sehen. nur nicht mit dem Organ, womit man sieht[1]. — Wie richtig Schiller urteilte, sehen wir eben an der Art der Verwendung der Jean Paulschen Lieblingsmetapher; er sah die Welt tatsächlich nicht mit dem Auge, sondern durch einen „verzerrenden mikroskopischen oder makroskopischen Hohlspiegel“.

Als Schiller jene Worte schrieb, waren sie ohne Einschränkung richtig. Bis zu einem gewissen Grade vollzog sich dann der Prozeß, den Jean Paul in der „Unsichtbaren Loge“ das Abschleifen des Hohlspiegels zu einem ebenen nennt, „der die Natur blos verdoppelt, indem er sie malt“, also das Vordringen zu einem mehr objektiven Schauen und Schaffen, wie wir es im Titan in mehrfacher Hinsicht erkennen konnten. Das gilt für das innere Auge, für das Sehen von Seelenzuständen, das Gestalten poetischer Charaktere, den Kampf gegen den Sternismus. Gilt es nun aber auch für das Sehen und Schildern äußerer Dinge? Diese Frage soll uns zum Schluß beschäftigen. Das Gebiet aber, an dem wir diese Seite Jean Paulscher Kunst am besten beurteilen können, ist seine Landschaftsmalerei.

---

1) Nerrlich, Jean Paul, S. 267.

8. Kapitel.

Die musikalische Landschaft.

Zwei Arten der poetischen Landschaft unterscheidet Jean Paul in § 80 seiner „Vorschule der Ästhetik", die plastische, oder besser optische, und die musikalische, d. h. „durch Gemüthstimmung gemalte" (S. W. 42, 172). Mit andern Worten also die klassische, objektive und die subjektive, romantische. Als Beispiel der ersteren, mehr bei den Alten vorkommenden (42, 171) nennt er — mit bewunderndem Aufblick zu Goethes überlegener Gestaltungskunst — die Szene aus dem „Meister", wo die Frachtwagen mit den Schauspielern dem gräflichen Schlosse zufahren. Zu der andern Gattung, der „musikalischen"[1]) rechnet Jean Paul die meisten modernen, so auch seine eigenen. Über sie haben wir eine eingehende Untersuchung von Lothar Böhme[2]), der unsern Dichter zusammen mit Hölderlin behandelt und beide als Vorläufer der romantischen Landschafter betrachtet. Seine Absicht ist, nachzuweisen, daß Jean Pauls Landschaften, deren Betrachtung den weitaus größten Raum seiner Arbeit einnimmt, wohl romantische Elemente enthalten, aber sich doch von denen

---

[1]) Bei der Bezeichnung „musikalische Landschaft" erinnern wir uns an Stellen, wie die folgende aus Jacobis „Allwill": „Wer an einer Musik für das Auge zweifelt, der hätte diese Morgenröthe sehen müssen. Ein solcher Engelsgesang schwebte mir nie auf Tönen in die Seele. Doch was weiß ich, mit welchen Sinnen ich empfand? Ich war außer mir." (Ausgabe von 1812, S. 25; Clerdon an Sylli).

Mit Recht gilt Jean Paul „die Musik als die romantische Kunst κατ' ἐξοχήν" (Berend, Jean Pauls Ästhetik, S. 197). Wenn es auch klassische Musik und romantische Bildhauerkunst gibt, so findet in der letzteren doch das, was wir klassisch nennen, den reinsten Ausdruck, und anderseits spiegelt sich das tiefste Wesen der Romantik wieder etwa in Werken wie Beethovens Appassionata und A-dur-Sonate op. 101. Dem hat die romantische Dichtung und Malerei nichts Gleichwertiges entgegenzustellen. Daß ein Mann wie E. T. A. Hoffmann dies deutlich empfand, zeigt das höchst eigenartige 3. Kapitel seiner „Kreisleriana".

[2]) Dr. Lothar Böhme, Die Landschaft in den Werken Hölderlins und Jean Pauls. Leipzig 1908.

der Romantiker scharf unterscheiden, besonders insofern, als in ihnen die phantastisch unsinnlichen, sowie auch die dämonisch düstern Züge ganz oder fast ganz fehlen (vgl. Böhmes Schlußbemerkung S. 115) und alles naturhaft bleibt. Als Grund nennt er die Fähigkeit Jean Pauls, die Erscheinungswelt scharf und realistisch aufzufassen.

Böhme beschränkt sich in seiner Untersuchung auf „Hesperus", „Quintus Fixlein", „Siebenkäs", „Titan" und „Flegeljahre". Leider läßt er also die „Unsichtbare Loge" ganz außer acht. Es wäre ihm sonst vielleicht eher die Erkenntnis aufgegangen, daß es mißlich war, die genannten Werke einfach als gleichartiges Material zu behandeln, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, daß sie zu ganz verschiedenen Zeiten entstanden sind. Vor einer Beurteilung der Landschaft Jean Pauls ist doch vor allem erst einmal die Frage zu prüfen: Läßt sich nicht vielleicht in seiner Fähigkeit, die Natur zu schildern, eine Entwicklung nachweisen?

Schon in dem allerersten, einzeln stehenden Erzählungsversuch, dem „Abelard", finden sich unscheinbare Anfänge einer Landschaftskunst[1]), die uns allerdings nur die völlige Abhängigkeit des jugendlichen Verfassers von Klopstock und Goethe zeigen. Jean Paul finden wir in ihnen noch nicht, wohl aber in der „Unsichtbaren Loge". Gustavs Brief an Amandus (S. W. 2, 76 ff.) enthält die umfangreichste Naturschilderung des Buches. „Ich ging," erzählt der Held seinem Freunde, „im Fichtenwald vor dem Gezänk der Kohlmeise und dem einsamen Wüstenlaut der Drossel vorüber unter die singende Lerche hinaus. — Ich ging im langen Abendthal an dem bewohnten Bach hinauf und ein entzücktes Wesenchor wandelte mit mir, die hineingetauchte Sonne und die Mücken mit ihren Schrittschuh-Füßen liefen neben mir auf dem Wasser weiter, die großäugige Wasserlibelle floß auf einem Weidenblatt dahin, ich watete durch grünes aus- und einathmendes Leben, umflogen, umsungen, umhüpfet, umkrochen von freudigen Kindern kurzer warmer Augenblicke" usw. Also in den Wald führt der Dichter

[1]) Vgl. oben S. 111.



seinen Helden, mitten in die Natur hinein; er lebt in ihr und ist bestrebt, ein getreues Bild mit vielen Einzelheiten von ihr zu entwerfen. Soviel Dinge er vor unsern Augen auftauchen läßt, so wenig bemüht er sich um Farbeneffekte. Ohne Jean Paulsche Geschmacklosigkeiten geht es natürlich nicht ab: so hören wir von der „liegenden Riesin der Natur", die sich vor Gustav aufrichtet, und von dem „großen Menschenherzen mit vier Höhlungen", das mit dem „eingeschrumpften Insektenherzen" und dem „Wurmschlauch" in Vergleich gesetzt wird.

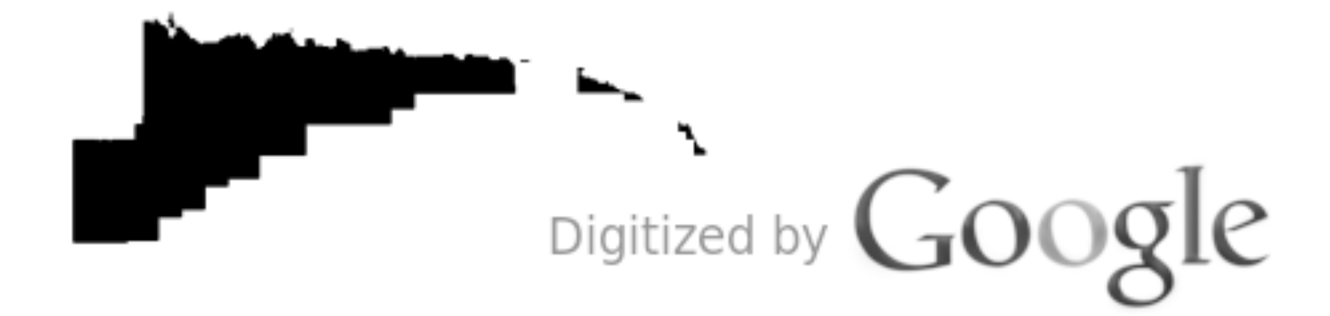
Also eine sentimentale, aber doch auch realistische Schilderung, untermischt mit bizarren Vergleichen, die jedoch nicht häufig sind. In derselben Beschreibung finden wir nun noch andere Elemente, die allerdings das Bild nicht wesentlich beeinflussen. Wir hören von der „flatternden, zuckenden Luft, die auf der Erde brütet", wir sehen endlich, wie die Sonne untergeht. Sehen wir das aber wirklich? „Die Sonne," heißt es am Schluß des Briefes, „glühte noch halb über dem Erdball, der sie zerschnitt: aber ich sah sie durch mein zerrinnendes Auge nicht mehr, vergangen, verstummt, verhüllt, versunken im treibenden, flammenden, reißenden, uferlosen Meere um mich." — Sehr häufig sind die Landschaften in der „Unsichtbaren Loge" nicht. Wir finden noch einige kürzere Beschreibungen von der Art der eben besprochenen (wenn wir von deren Schluß absehen), im ganzen maßvoll, außer einigen Entgleisungen, wie das berüchtigte „Rothauflegen des Himmels" (S. W. 3, 103). Nur eine ist noch erwähnenswert, eine reine Phantasielandschaft (die Molukkeninsel Theidor; 3, 93). Es ist von allen, die überhaupt bei unserm Dichter vorkommen, die einzige, die als ganz klar daliegend geschildert wird: „Die Berg- und Waldspitzen standen nackt im tiefen Blau" usw.

Ganz ähnlich wie in der Erstlingserzählung sind nun auch noch die Landschaften im ersten Teil des „Hesperus" (die Idyllen „Wuz" und „Fixlein" bieten nichts Besonderes), so S.W. 8, 240 ff., wieder ein Sonnenuntergang, den Emanuel

dem blinden Julius schildert. Die Farben werden prunkvoller. Eine weiße Taube hebt sich wie eine große Schneeflocke von dem tiefen Blau des Himmels und von dem Goldfunken des Blitzableiters ab. Zu den Farben gesellen sich als weiteres romantisches Ingrediens die Töne, mit denen jetzt auch mehr auf den Effekt hingearbeitet wird als in der „Unsichtbaren Loge". „Jetzt tönen die Gärten — die Luft summet — die Vögel durchkreuzen sich rufend — der Sturmwind hebt den großen Flügel und schlägt an die Wälder" usw.

Im wesentlichen ist damit die romantische, oder wie Jean Paul sagt, musikalische, die Stimmungslandschaft, fertig. Er bleibt aber auf dieser Stufe nicht stehen. Bald nach unserer Schilderung, im 28. „Hundsposttag" geht die große Wandlung mit Viktor vor, in der die Tränenseligkeit den Sieg über den Humor gewinnt (S. W. 9, 69 ff.). Eingeleitet wird die neue Periode in Viktors Seelenleben durch die Wirkung, die ein Mundharmonikakonzert auf den „humoristischen Liebling" übt. Jetzt hören wir von seiner „stillen, zerfließenden Seele" (S. 72), von „überhüllter Zerfließung" (S. 75), von den „zerlaufenden Wellen des Meeres der Ewigkeit" (S. 76). „Die Laute . . . umfließen den Schwanenbusen und ziehen ihn von melodischen Fluten in Fluten und sinken mit ihm in die fernen Blumen ein, die ein Nebel aus Düften füllt, und in dunklen Düften glimmt die Seele wieder an wie Abendroth, ehe sie selig untergeht" (S. 76).

Damit hatte Jean Paul einen für seine Schilderungskunst gefährlichen Weg beschritten. Wenn Böhme außer den Farben und Tönen als drittes künstlerisches Mittel, mit dem der Dichter in seinen Schilderungen arbeitet, die Lichtwirkungen nennt, diese „echt romantischen Effekte", so ist das natürlich richtig. Als besondere Lichtwirkung führt er den Reflex an, hauptsächlich das Widerspiel des Lichtes auf dem Wasser, das Perlen, Glimmen, Flimmern, den Widerschein des Himmelsbildes auf einer Wasserfläche. Da er aber unserm Dichter ohne



kritisches und historisches Verständnis gegenüberstand, erkannte er einmal nicht die Ursache dieser Erscheinung, anderseits sah er auch nicht, wohin gerade bei einer so wenig plastisch begabten Natur wie Jean Paul ein Spiel mit solchen Effekten führen konnte und auch tatsächlich geführt hat. Nicht das Glimmen, Schillern, Funkeln ist an der zitierten Stelle das Charakteristische der Hesperuslandschaft, sondern das Zerrinnen und Zerfließen. Man suche einmal die von Böhme gerühmte „realistische Schärfe", das „Naturhafte" in den jetzt im Hesperus noch folgenden Landschaften. Wenig später (9, 84) lesen wir, „wie im Mondlicht die vorbeistürzenden Bäume, die verrinnenden Felder in einen großen Wasserfall zusammenzufließen scheinen, der alles mittrieb, und den Menschen zuerst". Ähnlich S. 86 und an vielen Stellen, von denen ich noch folgende Nachtlandschaft als letzte hierher setzen will. „Die Sterne, diese näheren Sonnen, wurden von entrückten Milchstraßen umsponnen, und tausend große in die Ewigkeit geworfene Himmel standen in unserm Himmel als weiße, spannenlange Düfte, als lichte Schneeflocken aus der Unermeßlichkeit, als silberne Kreise aus Reif" (9, 138). Hier ist von Bildlichkeit keine Rede mehr, ebensowenig wie in den Schlußworten: „Die ganze unermeßliche Welt stand vor ihm, deren ausgespannter Wasserfall, in Düfte und Ströme, in Milchstraßen und Herzen zersprungen, zwischen den zwei Donnern des Gipfels und des Abgrundes . . . herabfährt aus einer vergangenen Ewigkeit und niederfährt in eine künftige" [1]). Das ist keine romantische Landschaft mehr, sondern diese ist — wenn der Ausdruck, der ja eigentlich eine contradictio in adjecto ist, einmal gestattet sein mag — zur mystischen geworden. Jean Paul sieht nicht mehr die Landschaft,

[1]) Ähnliches finden wir in neuester Zeit in Gerhard Hauptmanns „Ketzer von Soana". „Es waren Gewölke von Licht um die Hütte, Gewölke von Funken, Leuchtkäfer, Glühwürmchen, Welten, Milchstraßen, die manchmal in Garben gewaltig aufstiegen, als wollten sie leere Welträume neu bevölkern" (S. 145, vgl. auch S. 149).



die er schildert (es handelt sich nicht etwa um einen Traum, sondern um wirkliche Natur!), er fühlt sie.

Ein moderner Erzähler, Bartsch, der wie Hesse manches von Jean Paul gelernt hat, charakterisiert diese Art des Naturempfindens, über die man trotz aller Überspanntheit sicher nicht einfach mit Achselzucken hinweggehen darf, einmal in folgender Weise. „Dort, wo beglückte Weite und trauliche Enge beieinander waren, dort überfielen seine (Schuberts) Seele die geeinten Geister der Natur mit dem mystischen, traumhaften Glücksgefühl, das sich kaum je erwerben und lernen läßt und welches das untrügliche Merkmal des echten Gotteskindes ist. Diese allerschönste Gabe von allen Gnaden Gottes, mehr und besser als Liebesglück, ja dem Gefühl künstlerischen Erkennens vielleicht noch überlegen, dies göttliche Allbewußtsein, dieses ins Heimwärts zerrinnen, wenn die grüne Natur weitgeöffnet steht, ist wahrlich der verzückten Empfindung der Heiligen gleich: Ich sehe die Himmel offen und die Kraft Gottes senkt sich nieder auf mich!“ [1])

Ich gehe zum Titan über. An Zahl und Umfang der Naturschilderungen nimmt er bei weitem die erste Stelle unter den Werken Jean Pauls ein. Etwa hundert Landschaften enthält das umfangreiche Werk, das wir demnach auch als Hauptquelle für die Beurteilung der Schilderungskunst unseres Dichters ansehen können.

Betrachten wir zunächst wieder die künstlerischen Mittel, mit denen der Dichter arbeitet, so finden wir eine weit größere Farbenpracht als bisher. Ich kann hier auf Böhme verweisen, der auch eine Reihe von Beispielen für die häufigen Farbenkontraste gibt. Einige durch Zusammensetzung gebildete Farbennuancen füge ich den von ihm gesammelten Epitheta noch hinzu. Außer dem banalen „rosenroth“ finden wir hellroth, blaßroth, abendroth, nachtroth, sonnenroth, schwarzblau, blaugrün (vom Meer), helldunkel, buntgesäumt, milchblasses Lunenssilber u. a. Jean

[1]) R. H. Bartsch, Schwammerl. Ein Schubert-Roman. Leipzig 1912.



Paul war sich der hohen Wichtigkeit der Epitheta vollauf bewußt, nennt er doch „die rechten und sinnlichen Beiwörter“ Gaben des Genies („Vorschule“; S. W. 42. 161). Auch in diesem Punkte wieder wird Goethe als unerreichtes Muster gepriesen gegenüber den Engländern, die der Dichter tadelt wegen des Übermaßes an Beiwörtern. Auch hier wieder klafft der bekannte gähnende Abgrund zwischen Theorie und Praxis. Es findet sich ja neben Stellen wie im 8. Zykel (Albanos Traum) und im 23. (Schilderung seines ersten Besuches in Lilar), wo die Häufung der Epitheta störend wirkt, und neben Geschmacklosigkeiten, wie z. B. „das vermengte Tulpenbeet“ (das durch drei aus der Ferne gesehene Sonnenschirme gebildet wird), auch Gelungenes, anschaulich Wirkendes, wie z. B. „der blaue, wehende Himmel“. Von „süßem Grün“ spricht der Dichter,— wie Federer in einer seiner „Lachweiler Geschichten“ von dem „süßen, weichen Rot der Apfelblüte“. Und daß die Häufung der Farbenkontraste und -nüancen zu hoher Virtuosität entwickelt werden kann, sehen wir — um nur einen zu nennen — an Hermann Löns, der z. B. in seiner Skizze „Am Steinhuder Meer“ eine ganze Farbensymphonie über dem Grundton Grau aufbaut. Grausilbern — blaugrau — fahl — graublau — gelblichgrau — violettgrau — duffes Grau — dickes Grau — lichtes Grau: dazwischen andere Farben gemischt, wie silbern, schwarzblau, blaugrün, golden u. a.

Im ganzen müssen wir doch — wenn wir von dem Anreger Jean Paul zu dem Künstler zurückkehren — in höherem Grade als in den vorhergehenden Werken, den „Hesperus“ nicht ausgeschlossen, eine Verwendung der Farbenepitheta feststellen, die auf den Effekt hinarbeitet. So besonders in den Traumphantasien, z. B. schon in der ersten im 8. Zykel. „Über ihm stand ein finsteres Gewitter, . . . nahe darunter hing ein helles Wölkchen, durch den lichten Nebel des Wölkchens quoll dunkles Rot von zwei Rosenknospen oder zwei Lippen und ein

grüner Streif von einem Schleier oder Myrthenzweig und ein Ring von milchblauen Perlen .... ein offenes blaues Auge blickte auf Albano nieder.“ Das schwarze Gewitter wirft Hagelkörner, die aber im Fallen silbernes Licht werden, „und der grüne Schleier wallete erleuchtet im Dunst.“ Bloßer Effekt ist es auch, wenn in der „Salatszene“ (40. Zykel) beschrieben wird, wie Liane, „ernster und röther vor der blauen Himmels-Halbkugel von Glas die Handschuh abzog und mit weißen Händen zwischen dem gläsernen Blau und seidenen Schwarz im Grünen arbeitete.“ Bloßer Effekt, dem kein wirklich geschautes Bild zugrunde liegt, wenn die Schwalben „mit der Purpurbrust über dem Himmelsblau des wilden Gamanders hinzucken“ (22, 44). Was noch im „Hesperus“ Leben war, beginnt zur Manier zu erstarren.

Dieselbe Erscheinung können wir bei dem stimmungvertiefenden Mittel beobachten, ohne das Jean Pauls romantische Landschaft so wenig zu denken ist, daß er ihr danach den Namen gegeben hat: den Tönen. Auch hier finden wir ein Erstarren in der Technik. Daß die Nachtigallen im Titan ein ständiges Requisit der Abend- und Nachtlandschaften bilden, ist schon Böhme aufgefallen. Noch mehr als die Naturlaute sind die Töne menschlicher Instrumente ein regelmäßiger Bestandteil der Schilderungen geworden, die Flöte und besonders das Lieblingsinstrument der Romantik, die Glockenharmonika. Zum erstenmal begegnen wir ihr bei Jean Paul in der empfindsamen Geschichte „der Mond“, wo Eugenius „die ersten Harmonikatöne wie Schwanen in den reinen Alpenhimmel fließen ließ.“ In unserm Roman ist es Liane, die besonders die Mondscheinlandschaften durch die Glockentöne der Harmonika zu verschönen pflegt.

Farben und Töne sind nicht die eigentlich charakteristischen Merkmale der Jean Paulschen Landschaft. Sie genügen ihm noch nicht, um Stimmung in seinem Sinne zu erzeugen. Häufiger als in seinen früheren Werken finden sich die romantischen Epitheta „magisch, zauberisch,





dämmernd", auch wohl einmal direkt „romantisch" [1]). Doch der Entwicklung entsprechend, die während der Arbeit am "Hesperus" vor sich gegangen war, genügen diese und auch die weitergehenden „glimmend, flimmernd, funkelnd" usw. den Dichter immer noch nicht. Es überwiegen die Beiwörter, die das Landschaftsbild völlig unsicher, nebelhaft, unsinnlich machen. Von zerrinnendem Lichtschnee hören wir, lichttrunkenem Nebel, umherrinnendem Widerschein, von dem flüssigen Sonnenlicht, das von den goldgrünen Hügeln rinnt, von flatternden Springbrunnen, die ihre Wasser vor der Sonne glanztrunken durcheinanderwerfen. Den Höhepunkt der Nebelhaftigkeit bildet wieder eine Traumlandschaft, die uns schon bekannte aus dem 99. Zykel. „Ein klingender Gewitterregen aus Glanz und Thau füllte dämmernd das weite Eden. — Er vertropfte wie eine weinende Entzückung — Hirtenlieder flogen durch die reine blaue Luft und noch einige Rosenwölkchen aus dem Gewitter tanzten nach den Tönen. Da blickte weich die nahe Morgensonne aus einem blassen Lilienkranze. — Es wurde still und dämmernd. Die Welten berührten die Sonne und zerflossen auf ihr. Auch die Sonne zerging ... und wurde ein wehender Glanz" usw.

Woher nun dies Zerfließen aller Konturen? Die sentimentale Hesperusperiode war doch überwunden, der Dichter strebte nach Objektivität und Klarheit. Einige Aufschlüsse gibt uns der Titan selbst. Bei seiner Ankunft auf Isola bella hat Albano erst den vollen Genuß des herrlichen Bildes, als er „die Augen wie ein Adler weit und fest in die Sonne öffnete; und da die Erblindung und der Glanz die Erde verdeckte und er einsam wurde, und die Erde zum Rauch und die Sonne zu einer weißen sanften Welt, die nur am Rande blitzte, so that sich sein ganzer voller Geist wie eine Gewitterwolke auseinander ... Still ging er die Terrassen hinunter und fuhr oft mit der Hand

[1]) „Einige Sonnenstreife ... wurden romantisch neben der Rose hin- und hergeweht" (22, 211).

über die Augen, um den feurigen Schatten wegzuwischen, der auf alle Gipfel und Stufen hüpfte". Anderswo heißt es von ihm, daß er „die Augen zuthat, um das Getöse der Landschaft . . . gleichsam tiefer in seine verschattete Seele zu lassen". Ähnlich erzählt der Dichter schon im „Hesperus" von Emanuel, der „die Augen vor der Sonne und dem Monde zuthat und sich in die fließenden bunten Lichtwogen, die durch die Augenlider drangen, eintauchte". Im Titan (22, 211) lesen wir von „scharfen Sonnenstreifen, die, wie Blitze vor Schlafenden, romantisch hin- und hergeweht wurden". Besonders charakteristisch aber ist folgende Stelle. Wie Liane nach ihrer Genesung (als sie zum erstenmal erblindet gewesen war) im Licht der Abendsonne einen Hügel in Lilar emporsteigt, wundert sie sich über den Glanz, der sie umgibt. „Warum stand ich heute in einem Glanze wie niemals sonst?" fragt sie sich — und Jean Paul gibt in einer Fußnote folgende Antwort: „Die Ursache ist, weil sie nach der Genesung noch kurzsichtig war, und ein Kurzsichtiger sieht den Thau glänzender." Hiernach scheint also bei jener eigentümlichen Natur der Jean Paulschen Landschaft wirklich ein krankhaft abnormes körperliches Sehen mitgewirkt zu haben, ein Sehen, das kein objektives Bild gab, sondern — gleichsam ein durch einen Hohl- oder Brennspiegel gesehenes. Nun ist Jean Paul ja bekanntlich lange Jahre augenleidend gewesen uud schließlich fast ganz erblindet. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß er in den Jahren, wo er den Titan schrieb, nicht mehr so gut sah wie zur Zeit der „Unsichtbaren Loge", daß das Bild der Landschaft, das er mit seinem körperlichen Auge aufnahm, tatsächlich dem glich, das nach seiner Schilderung die wieder von ihrer Erblindung geheilte Liane sah. Auch seine Lebensweise müssen wir in Betracht ziehen, das von jeher geübte und schon während der Abfassung des „Hesperus" zur ständigen Gewohnheit gewordene Aufpeitschen der Nerven durch Reizmittel. Aus einer etwas späteren Zeit (1804) haben wir folgende Beschreibung Jean Pauls aus der Feder eines Besuchers, des

Professors Le Pique[1]), die ganz hierzu stimmt: „Seine Augen sind blau. Es herrscht in ihnen kein flammendes oder blitzendes, sondern ein düsteres und mattglühendes Feuer. Doch sehen sie nicht starr, sondern rollen vielmehr, wiewohl nicht auf die äußeren Gegenstände verschweifend, in unstäter Bewegung.“

Nicht vergessen dürfen wir, daß ein literarisches Vorbild vorhanden war, das neben den physischen Ursachen mit dazu beitragen konnte, unsern Dichter auf diesen Weg zu führen, der seiner Kunst als Landschaftsschilderer verhängnisvoll geworden ist. Es ist auffällig, mit welcher Begeisterung er nicht lange nach der Vollendung des Titan in der „Vorschule“ (§ 80) Goethes beide Landschaften im Werther preist, die „als ein Doppelstern und Doppelchor durch alle Zeiten glänzen und klingen werden“. Schon die erste in dem Briefe vom 10. Mai enthält den Zug, den wir als typisch für Jean Paul feststellen konnten, das Verschwimmen des äußern Bildes: „... wenns dann um meine Augen dämmert und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhen, wie die Gestalt einer Geliebten ...“ Und am 21. Juni schreibt Werther: „O es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft: Ein großes dämmerndes Ganze ruht vor unsrer Seele, unsre Empfindung verschwimmt darin wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit all der Wonne eines einzigen, großen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen!“[2]) Was hier Goethe von Werther sagt, gilt von Jean Paul. In seiner Brust ruht die Welt um ihn und der Himmel über ihm, aus seiner Brust nimmt er die Schilderungen der Natur, wohl „herzlich geneigt, die Dinge außer ihm zu sehen“ — aber nicht „mit dem Organ, womit man sieht“.

Dieser Unsinnlichkeit und ihrer Ursache, dem allmählichen Schwinden der Fähigkeit, mit dem körperlichen

[1]) E. Berend, Jean Pauls Persönlichkeit. München 1913, S. 55.

[2]) Goethes „Ganymed“, der dieselbe Stimmung atmet, wird in den Studien zum Titan als Vorbild für Naturschilderungen genannt.



Auge objektive Bilder aufzunehmen, entsprechen auch die übrigen Mittel, die der Dichter noch verwendet, um seinen Landschaften Leben und Farbe zu verleihen. Wie Böhme richtig erkannte, werden nur wenige Landschaften ruhig daliegend geschildert, sondern fast alle sind in irgend welcher Weise als bewegt dargestellt. Diese Bewegung ist oft eine heftige, ruckweise, und besonders liebt Jean Paul das Wort „werfen“ (Böhme, S. 107). Hier aber zeigt sich wieder sein Mangel an Anschauung. Ist es schon heikel, den Moment des Sonnenaufgangs mit den Worten zu malen: „Der Morgenwind warf die Sonne leuchtend durchs Gezweig empor“ (21, 12), so wirkt die Vorstellung, daß „der Krater des Vesuv den glühenden Sohn, die Sonne, langsam in den Himmel wirft“ (24, 130), nur komisch. Jean Paul konnte wieder nicht ruhen, bis er den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen getan hatte.

Mit dem letzten Beispiel sind wir bei der Rolle angekommen, die in der Jean Paulschen Landschaftsmalerei die Metapher spielt, dieses schon oben in anderem Zusammenhang besprochene Lieblingsstilmittel unseres Dichters. In den Naturschilderungen seiner Vorbilder Rousseau, Goethe und Jacobi kommt sie fast gar nicht vor. „Nicht mit Metaphern und Hyperbeln will ich die schöne Wunderwelt verrenken“, sagte in unsern Tagen Johannes Schlaf[1]), „und mir etwas darauf zugute tun und andern zumuten, daß sie sich dabei etwas zugute tun sollen. Die Welt ist nicht zu verschönern! Sie ist schön, so wie sie ist. Und wenn ich „Licht“ sage oder „Mücke“, „Blume“ oder „Baum“, „Werden“ oder „Vergehen“, so bebt mein Herz von unerhörten Wundern ... das ist meine ganze Weisheit, in schlimmen Tagen erkämpft, in der Einsamkeit erkannt.“ Diese Weisheit Schlafs ist die des Genießenden, nicht des Schaffenden. Auch Jean Pauls Herz hat von den unerhörten Wundern gebebt, ohne daß er sie „mit Metaphern verrenkte“. Aber er hatte das Bedürfnis, diese Wunder

[1]) „In Dingsda“, S. 34.

darzustellen, und wir fühlen, wie sehr er sich bewußt war, weit hinter dem zurückzubleiben, was er wollte, wenn wir z. B. im Titan lesen: „Ach, das klingt für alles, was ich vorhabe, viel zu rauh und zu roh, und mir ist, als bring' ich dem Leser statt des lebendigen Rosendufts nur die schwere, dicke Porzellanrose!" (21, 134). Oder wenn er schon früher (in der „Unsichtbaren Loge"; 1, 63) einmal meint: „Mein Vater hätte mich in die Zeichenschule schicken sollen: könnt' ich nicht jetzt die ganze Landschaft in meinem Farbenstrom statt in dem Dintenstrom auffangen und hinausspiegeln? Wahrhaftig, ich könnte jedes Gebüsch mit dem hineinschlüpfenden Vogel dem Leser zurückspiegeln, jede lippenfarbige Rothbeere der Felsen-Abdachung, jedes von Anflug überwachsene Schaf und jeden Baum, den das Eichhörnchen mit zerbröckelten Tannzapfen umsäete."

Auch diese letztere Stelle zeigt uns wieder, wieviel gesunder damals Jean Pauls Naturempfinden noch war. Aber eine solche Kunst war ihm nicht effektvoll genug, er begann also „mit Metaphern und Hyperbeln die schöne Wunderwelt zu verrenken", derart, daß schließlich im Titan Geschmacklosigkeiten das Resultat waren, wie sie nicht im „Hesperus", überhaupt kaum irgendwo angetroffen werden. Einige Beispiele lasse ich folgen. Der schon im vorigen Kapitel (S. 152) erwähnte Vergleich der Erdachse mit einer Spielwelle, die „nahe an der Sonne rollt und aus ihr Strahlen und Töne schlägt" (24, 161), steht in einer italienischen Landschaftsschilderung. Mit dem „langsam in den Himmel geworfenen glühenden Sohn des Vesuv" ist der „Mondklumpen" zu vergleichen, den Albano „oben im blauen Himmel wie einen Leichenstein in die reine Sonne geworfen" sieht (23, 130). Ferner: „Wie rauscht die aufgeblätterte Weltkarte mit langen Flüssen und Wäldern! Die schwarze Milchstraße bog sich wie eine Wünschelrute herab zu seinem goldenen Glück." „Die betäubende Vorstecklilie der Erde, der Mond" (s. o. S. 152). „Das Gewitter, das sich wie ein Mantelfisch erstickend über den Himmel geworfen hatte"

(23, 25). „Der schwarze Pulverthurm einer Gewitterwolke stand stumm neben der heißen Sonne und wurde an ihr glühend, und nur zuweilen entfiel einer fernen fremden Wolke ein Schlag auf die Feuertrommel. ... Das Gewitter rückte mit allen seinen spielenden Kriegsmaschinen und Todtenorgeln (Fußnote: Eine alte Maschine, die viele Schüsse auf einmal thut) ... herüber und trat bewaffnet und heiß über die Kirche“ (21, 143). Angesichts dieser und vieler anderer ähnlicher Bilder treten die hübschen und gelungenen, wie z. B. 21, 143: „Die glänzende Sonne lachte freundlich die erschrockene Erde an, der noch die hellen Thränen in all ihren Blumenaugen zitterten“, zu sehr zurück.

So beweisen die künstlerischen Mittel, die Jean Paul in den Naturschilderungen des Titan anwendet, ganz klar, daß die Entwicklung, die seine Landschaftsmalerei genommen hatte, eine durchaus ungesunde war. Denselben Eindruck erhalten wir bei einer Betrachtung der Vorwürfe, die er gewählt hat. Die eigentliche Natur, wie wir sie in den früheren Werken fanden, ist ganz in den Hintergrund getreten. Eingangstableau ist jene Isola bella, die Rousseau einst als Schauplatz seiner Heloise verworfen hatte, weil sie zuviel Schmuck und Kunst aufwies. Dann aber dominiert Lilar während des größten Teils der Erzählung, bis zur zweiten italienischen Reise und auch wieder nach Albanos Rückkehr. Was ist Lilar? Im Studienheft „Genie“ heißt es erst einfach: „Die Baireuther Eremitage.“ So wird auch schon in der „Unsichtbaren Loge“ (2, 28) das „stille Land“ bezeichnet als „Plagiat und Nachdruck der vorigen Baireuther Eremitage“. In der Fußnote S. 31 finden wir bereits das Schattenreich (Tartarus im Titan) erwähnt als einen Teil dieses Parkes. Aber das „stille Land“ spielt doch nicht im entferntesten die Rolle, wie Lilar im Titan. Mit seinen unterirdischen Gängen, wo man hinabzusteigen glaubt, während man hinaufklimmt, mit seinem „umgekehrten Regen“, seinem Traumtempel, Flötental, Elysium und Tartarus entspricht dieser Schauplatz der Erzählung genau den Seltsamkeiten der äußeren Handlung.



Lilar ist „das Naturspiel und bukolische Gedicht der romantischen und zuweilen gauklerischen Phantasie“ — angeblich der alten Fürstin, in Wirklichkeit des Dichters [1]).

So sind wir bisher im ganzen zu einer ungünstigen Beurteilung der Jean Paulschen Landschaft gekommen. Was er erreichte, entspricht keineswegs dem großen Aufwand von Mitteln, den er gemacht hat, um künstlerische Wirkungen zu erzielen. Wenn Böhme ihn immer wieder als maßvoll und groß im Vergleich mit den Romantikern, seine Bilder als realistisch und naturhaft, die ihrigen als der Wirklichkeit widersprechend bezeichnet, so heißt das geradezu die Tatsachen umkehren. Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, daß gerade die besten romantischen Naturschilderer Jean Paul vieles verdanken. Weder Eichendorffs Gärten mit ihren „dämmernden Lauben“, noch Brentanos schöne Abendlandschaften in den „Romanzen vom Rosenkranz“, noch auch die selteneren, aber stimmungsvollen Naturschilderungen des großen Fabulierers E. T. A. Hoffmann [2]) sind ohne unsern Dichter denkbar.

Wir brauchen aber nicht auf die Anregungen allein hinzuweisen, die Jean Paul durch seine Naturschilderungen gegeben hat. Noch in unserm Roman beginnt, vielleicht auch unter dem Einfluß der im ganzen Werk stillwirkenden Kraft antiker Schönheit, eine Abkehr von der zur Manier gewordenen Technik der Landschaftsmalerei sich anzubahnen. Eine ganze Reihe von Schilderungen, die einen besonderen

[1]) Mehrere ausführliche Parkbeschreibungen fand Jean Paul bei Rousseau, in den „Bekenntnissen“ (10. Buch, Montmorency; vgl. oben S. 6, Anm.), in der „Heloise“ (4. Abteilung, 11. Brief). In diesem Brief gibt Rousseau sogar eine Theorie der Parkanlagen. Dagegen beschreibt er im „Emile“ den Garten des Alkinoos nicht ohne einen mißbilligenden Seitenblick auf die Bildsäulen, Wasserkünste, Rasenplätze des neuzeitlichen Parkes.

[2]) Ich setze zum Vergleich den Anfang einer Schilderung aus dem I. Teil des „Kater Murr“ hierher: „In ahnendem Schweigen harrte der Wald, daß die Mondscheibe aufsteige und ihr schimmerndes Gold über ihn ausstreue“ usw.



Platz für sich einnehmen. habe ich bisher noch nicht erwähnt, die Beschreibungen Roms, Neapels und Ischias, im vierten Band des Romans. Diese unterscheiden sich nicht unwesentlich von den andern. Wie in der „Unsichtbaren Loge" sehen wir wieder wirkliche, nicht in wesenlosem Scheine zerfließende Naturbilder. Ich nenne eine Abendlandschaft an der Küste von Sorrento (im 108. Zykel). Die Schilderung ist maßvoller, Vergleiche und Epitheta werden mehr gespart, konkrete Einzelheiten zu einem einheitlichen und anschaulichen Bilde zusammengefaßt (24, 121 f.). Ähnlich S. 124 in demselben, auch im 109. Zykel. Dasselbe Streben nach Objektivität, nach klareren, festeren Umrissen, wie bei den Schilderungen der italienischen Natur finden wir bei denen der Ruinen des alten Rom. Dazwischen stören uns allerdings auch wieder die denkbar schlimmsten Entgleisungen in der Wahl der Metaphern, auch Rückfälle in die alte Technik kommen vor, wie in der Schilderung der Nacht am Epomeo (110. Zykel; 24, 142). Auch sie ist mit den früheren Tremolando-Landschaften nicht zu vergleichen. In Italien war Jean Paul eben nicht selbst gewesen. Nur bei diesen ihm von andern[1]) geschilderten Naturbildern, wo der „Verzerrspiegel" des geschwächten, unsteten, trüben Blickes nicht störend dazwischentrat, konnte sich der reinigende Einfluß der Weimarer Kunstanschauungen auswirken.

Zum Schluß noch ein Wort über den inneren Zusammenhang zwischen den Naturschilderungen und der Handlung des Romans. Fast alle Landschaften im Titan, von den Schilderungen Roms abgesehen, sind „Stimmungsparallelen[2])", sie stehen in Parallele zu der Situation und den Gefühlen, die sie begleiten. — Selten stehen sie in Kontrast zur Stimmung des Menschen, der sie sieht, wie im 96. Zykel, wo die Schilderung eines „stillen warmen, blauen Nachsommer-Nachmittags" mit den Worten schließt: „Der

[1]) Wie Nerrlich (S. 410) meint, hauptsächlich von der Herzogin Amalie.

[2]) Böhme, S. 56.

weite Luft- und Erdkreis war still, der ganze Himmel wolkenlos — und die Seele des Menschen schwer bewölkt." — Schon bei seinem Meister Jean Jacques fand unser Dichter die „Stimmungsparallele" in wirkungsvoller Weise verwendet [1]). Sie ist ein gutes Recht des modernen Dichters, und als Goethe von dem Einklang spricht, „der aus dem Busen dringt und in sein Herz die Welt zurückeschlingt", da fragt er auch:

„Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten,
Das Abendrot im ernsten Sinne glühn?" —

So also faßte Jean Paul das Wesen der poetischen Landschaft auf [2]). Aber — mit welcher Plumpheit mißhandelt er dies Instrument, das, wie eine kostbare Harfe, nur mit der größten Zartheit und Sicherheit gespielt werden durfte, damit die Harmonien erklingen konnten, von denen der Dichter im Vorspiel zum Faust spricht! Allein die Häufigkeit der Fälle, in denen die Landschaft den Gefühlen der Personen angepaßt wird, genügt schon, um die gewollte Wirkung zu vernichten. Wenn wir immer wieder die Liebesszenen begleitet finden von Sonnen- und Mondauf- und -untergängen, so sinkt die Landschaft völlig zur willkürlich geschobenen Theaterkulisse herab. Auf den Titan paßt die behagliche Ironie, die Meister Gottfried Keller, auch ein guter Kenner unsers Romans, über derartige Theatermalerei und -spielerei ausgießt, indem er in seinem „Fähnlein der sieben Aufrechten" erst eine schöne Mondlandschaft als Szenerie eines Stelldicheins schildert und dann schließt: „... kurz, das Landschaftliche war für die kommende Szene würdig vorbereitet." — Aber bei diesem einfachen Gebrauch der Natur als Kulisse und Theaterhintergrund ließ es Jean Paul nicht bewenden. Er schildert einmal einen seltsamen Hang seines Roquairol: „Der Hauptmann führte um die warmen Quellen seiner Liebe und Freude gern die Brunneneinfassung ganz aus-

[1]) So im 26. Brief der Nouvelle Héloïse (I. Abteilung).

[2]) Vgl. Vorschule d. Ästh. 42, 170.



erlesener Tage und Umstände; konnt' ers machen, so erklärte er z. B. seine Liebe etwan an einem Geburtstage — unter einer totalen Sonnenfinsternis — an einem Schalttag" usw. (68. Zykel). Später, im 71. Zykel, sagt er, ebenfalls von Roquairol: „Er überlud die vollsten Genüsse noch mit äußeren Kontrasten." Dazu macht er in einer Fußnote die vorsichtigerweise seinem „Gewährsmann" Hafenreffer zugeschriebene Bemerkung, „ein solcher Charakter sei für Romanen-Kotzebues erwünscht, denn er wolle seiner Natur nach immer den Werth der Situazion durch den zufälligen Ort derselben schaffen und heben." — In Roquairol schildert der Dichter einmal wieder sich selbst. Schon in der „Unsichtbaren Loge" wird einmal die Situation, der Fieberschlummer des Amandus, durch eine totale Mondfinsternis „gehoben" (2, 134). Besonders wirkungsvoll ist dann im „Hesperus" (10, 56) in der Todesstunde Emanuels die Explosion eines Pulverturmes durch einen Blitzschlag, ein „Knalleffekt", durch den der Sterbende „erblaßt in sein Blumengrab geworfen wird". Namentlich aber im Titan werden „um die warmen Quellen der Liebe und Freude die Brunneneinfassungen auserlesener Tage und Umstände gezogen". Als Liane infolge der Heftigkeit Albanos zum zweitenmal erblindet, stellt sich gefälligerweise gerade eine totale Sonnenfinsternis ein, und den Genuß, die sich hieraus ergebenden Umstände und Betrachtungen auszumalen, kann der Dichter sich natürlich nicht versagen. Auf die Wichtigkeit des Augenblickes, wo Albano zum erstenmal die ewige Roma erblickt, wird durch ein in demselben Moment den Boden erschütterndes Erdbeben mit gebührendem Nachdruck hingewiesen, und da diese Naturerscheinung sich für solche Zwecke als besonders geeignet erwies und in Italien ja ohne Schaden verwendet werden konnte, so tut die Erde dem Dichter — den Friedrich Ratzel den reichsten und tiefsten aller dichterischen Naturschilderer nennt! — nachher in einem zweiten wichtigen Moment, nämlich als Albano der Titanide Linda seine Liebe gesteht, wieder den Gefallen, zu beben. Mit solchen Theatereffekten arbeitet

Jean Paul in dem Teil seines großen Werkes, der es auf seinen höchsten Gipfel führen sollte.

Nicht ohne Wehmut lesen wir derartige Stellen, die doch für unsern Dichter und sein Hauptwerk charakteristisch sind. Wie die Konturen seiner Stimmungslandschaft, so zerrann ihm — um noch einmal auf das eingangs zitierte Goethewort zurückzukommen — sein Dichten in dem Augenblick, wo er sich ein monumentum aere perennius setzen wollte. Er wußte sich nicht zu zähmen, wußte nicht zur rechten Zeit Halt zu machen. „Jeder Eindruck," sagt Richard M. Meyer einmal von ihm und ähnlich gearteten Dichtern, „ruft automatisch eine bestimmte oder unbestimmte Zahl andrer Eindrücke hervor." Daraus folgt die Unmöglichkeit edler, harmonischer Linienführung. Die aber war das künstlerische Ziel, nach dem der Dichter im Titan letzten Endes strebte. So mußte er scheitern und hat oft selbst das Gefühl gehabt, Unerreichbares erstrebt zu haben, wie wir aus dem Hin- und Herschwanken seines eigenen Urteils über den vollendeten Roman sehen. Sind wir uns aber hierüber klar und erinnern wir uns zugleich, daß es Jean Paul doch noch vergönnt war, zu einer höhern Stufe künstlerischer Harmonie emporzuklimmen, als sie ihm in seinem Hauptwerk zu erreichen vergönnt war, so können wir ihm um so offener zugestehen, daß der Titan nicht nur eine Menge eigenartiger Schönheiten enthält, sondern trotz allem ein bedeutendes Werk ist. Ein Zug wirklicher Größe ist ihm eigen, den wir in keinem andern Werk unseres Dichters finden.



Druck von G. Uschmann in Weimar.





